مؤلف 'تاريخ القراءة'

ألبرتو مانغويل

عاشق مولع بالتفاصيل



عاشقٌ مولعٌ بالتفاصيل



صدر للمؤلف عن دار الساقي:

- تاريخ القراءة
- فنّ القراءة
- المكتبة في الليل
- يوميات القراءة
- عودة (رواية)

تصميم الغلاف: سومر كوكبي



ألبرتو مانغويل

عاشقٌ مولعٌ بالتفاصيل

ترجمة

يزن الحاج





Alberto Manguel, *The Overdiscriminating Lover*, 2005

الطبعة العربية

الطبعة الأولى 2016

ISBN 978-6-14425-856-9

دار الساقي
بناية النور، شارع العويني، فردان، ص.ب: 113/5342، بيروت، لبنان
الرمز البريدي: 2033—6114
هاتف: 442 866-1-961+، فاكس: 443 866-1-961+
email: info@daralsaqi.com

يمكنكم شراء كتبنا عبر موقعنا الإلكتروني
www.daralsaqi.com

تابعونا على
 @DarAlSaqi
 دار الساقي
Dar Al Saqi



- ١ -

إدي: افتقدتكِ. أجل. افتقدتكِ أكثر من كلِّ ما افتقدته طوال حياتي. كنتُ أفكّر فيك طوال وقت قيادتي السيارة. بقيت أراكِ. مجرّدَ جزءٍ منكِ أحياناً.

ماي: أيّ جزء؟

إدي: عنقك.

ماي: عنقي؟

إدي: نعم.

ماي: افتقدتَ عنقي؟

(سام شيبارد، مولعٌ بالحب)




مكتبة
الفكر الجديد

مدينة بواتييه متفرّدةٌ بين مدن فرنسا. تتباهى المدن الأخرى بتواريخها المجيدة بتكبّرٍ غير لائق، أو كمحاولة خنوعة لإخفاء ندوب الحرب خلف مظاهر خادعة باهتة، وصناعةٍ محضة. ولكنّ بواتييه، بدلاً من ذلك، تكشف عن نفسها تدريجياً، تفصيلاً إثر آخر، دون أن تُتيح للزائر إدراكها تماماً بكلّيتها. زاويةٌ بعينها من أحد الأنهار المحيطة، ركنٌ من الحافّة التي تنسدل فوقها، جزءٌ مشوّقٌ من أحد شوارعها المنعطفة بلطف، التماعةٌ واضحةٌ من السماء بين برجين: تلك بعض المشاهد العابرة التي تسحر عبرها بواتييه زوّارها. ليس حياءً أو تواضعاً زائفاً، وبالتأكيد ليس احتشاماً أو نوعاً من التهذيب في غير محلّه، بل مجرّد شهوانيّة موزونة لكائنٍ في الشمس يُظهر نفسه قشرةً إثر أخرى، طبقةً إثر أخرى، كالأميرة التنّين ميلوزين من مدينة لوسيغنان القريبة.

بحسب جان لوك تيراديو[١]، هذا الجمع بين الشهوانيّة والتكتّم، نصف الفجّ ونصف السحريّ، سمةٌ لكامل المنطقة التي قطعتْها إليانور الأكويتينيّة ومُغازِلوها الأسطوريّون منذ قرون. بواتييه، على أيّة حال، تبدو وكأنّها قَطّرت واستخلصت المزايا التي ولّدت، من جهة، مواطن الجمال الخلاّبة هذه التي كانت لدى ديان، عشيقة فرانسوا الأول[٢]، ومن جهة أخرى مواطن البغض كتلك التي كانت للعانس المعزولة التي وصفها آندريه جيد[٣]. ولكن ليست هذه القصص ما تعنينا الآن.

ليس ثمة أدنى شك (ويوافقني تيراديو في هذا) في أنّ الشخصيّة التي سأروي حياتها المأساويّة الآن كانت نتاجاً نموذجياً لهذه المدينة الساحرة. كان اسمه أناتول فازانبيان،

1 Jean-Luc Terradillos, “Le cas Vasanpeine” in *L’Actualité Poitou-Charentes* , Poitiers, Septembre 1999.

2 Philippe Erlanger, *Diane de Poitiers* , Gallimard, Paris, 1955.
لم تولد ديان في بواتييه، ولكن ارتباطها بالمدينة كان عبر زوجها، لوي دو بريزيه، كونت مولفرييه.

3 André Gide, *La Sequestrée de Poitiers*, Gallimard, Paris, 1930.



وقد ولد في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، في عام قضيّة دريفوس، لعائلةٍ كانت قد عاشت قبل وقتٍ طويل من أحداث إرهاب الثورة في منزل متواضع خلف كنيسة نوتردام الكبيرة، عند أحد الشوارع المتعرّجة البيضاء التي تزحف نزولاً إلى نهر كلان. نشأ تحت رعاية لامبالية من عدّة أشخاص بالغين غامضين بحيث عجز، معظم الأحيان، عن تمييز أمه وأبيه من بينهم، إذ كان كلاهما ملتحياً وأشيب. وكذا كان حال دراسته من اللامبالاة تحت قبضة شخص عجوز لم يبذل جهوداً كبيرة لتعليم الصبيّ أكثر من مبادئ الكتابة والقراءة والحساب. حتى حينما كان طفلاً، لم يسترعِ انتباهَه ذِكْرُ المدن الأكبر كباريس وبوردو، والتي كانت تَرِدُ في همسات خائفة لدى من هم أكبر منه سنّاً، بل، ودون أن يغادر بواتييه، شبّ الصبيّ الكئيب ليصبح مراهقاً كئيباً كبر بدوره ليصبح شابّاً أسمر كئيباً يلبّي، بدرجةٍ مماثلةٍ من الكآبة، الطلبات بشأن قطعة صابون مرسيليّةٍ أو منشفة في الحمّام العموميّ في طريق غامبيتا، على بعد مسافة قصيرة مشياً من نوتردام الكبيرة.

في تلك الأيام، كانت حجارة نوتردام الكبيرة سوداء مع آثار ملح كان قد تسرّب، منذ قرون، إلى الأرض حين كانت الحديقة تضمّ سوق ملح، وتصاعدت المواد الكيميائية السامّة كقَرْحةٍ عبر الجدران مُحيلةً "بيت الرب" إلى كهفٍ أسود[1]. لكي يفهم المرء شخصيّة فازانبيان (يقول تيراديو وأعتقد أنّه محقّ)، لا بدّ عليه أن يفهم السمة اللافتة للكنيسة التي ولد فازانبيان في ظلّها، لأنّ السُّمرة الظاهريّة لفازانبيان، المماثلة بقدر كبير لحجارة بناء الصرح، تُخفي فعلياً نيراناً بيضاء داخلها. قبل عدة سنوات، نجح خبراء ترميم الأبنية القديمة في تنظيف حجارة الكنيسة، حجراً حجراً، مُعيدين إليها ضوءها الأصليّ. لسوء الحظ، لم يحاول أيّ شيء وأيّ شخص تلميع البريق الكامد لفازانبيان، بحيث بقي في عيون معارفه خادماً في حمّام عموميّ، باهتاً كادحاً بعينين عليلتين حتى نهاية حياته، برغم النار

1 Charlotte David-Leonetti, "Le dessalement de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers" in *Le dessalement des matériaux poreux: Journées d'études de la SFIIC, Poitiers, 910- mai 1996* , Paris, 1996.



التي لم يخبُ اتّقادها داخله. أو هذا ما بدا للعالم.

يوجد في الطبيعة كائن نباتيّ يدعى "سابروفيت" يقتات على المواد العضويّة الميتة. لو حاولنا إيجاد معادل بيولوجيّ لأناتول فازانبيان في كوننا المتنوّع، الهائج، المعقّد هذا، قد لا نكون مخطئين في مقارنته بهذا النبات الكتوم الشاحب، الذي يبدو بمظهرٍ معدنيّ أكثر من كونه نباتاً، والذي يقتات على ما لا حياة فيه.

ولم يكن ثمّة شك بأنّ هذا التبلّد الشديد هو ما أتاح لفازانبيان، حتى حين كان صبياً، البدء بالشاغل الغامض الذي سيسعى إليه وحيداً وصولاً إلى نهايته الرهيبة. لقد نبع من موهبةٍ لديه كان يجهل وجودها زمناً طويلاً، إذ كان، ككثيرٍ منا، متعامياً عن مهاراته الأعظم، فأخفق في ملاحظة أنّه قد وُهب هذه الحساسيّة المحدّدة التي، وبسبب هذه المفارقة ذاتها، تطوّرت داخله على نحو أقوى وأشدّ خفاءً من أيّ أحدٍ آخر. من يملك منّا أذناً مرهفةً قادرةً على تمييز تغريد طيورٍ مختلفة، أو من يكون ذا موهبة فطريّة لحل المشكلات العويصة للمنطق، قد

يتمتّعون بقدرات كهذه سنوات طويلة دون أن يدركوا امتلاكها إلى أنّ يبيّنها لهم شخصٌ ما؛ إنها تبدو طبيعية وغير ملحوظة إزاء الطريقة التي نرى فيها أنفسنا كما هي طريقتنا في رقص البولكا أو إمساك شوكة طعام. تمتّع فازانبيان بموهبته (في الحقيقة) دون أيّة بهرجة غرور أو مظهر أرستقراطيّ.

لنقل مباشرةً ماهيّة موهبته. تعمّق تيراديو كثيراً في هذا الموضوع، ولكنّه أخفق، برغم ذلك وعلى نحوٍ غريب، في ذكر "البلازون"، من بين المصادر التي أدرجها لتفسير مهارة فازانبيان الفريدة، وهو الشكل الشعريّ النموذجيّ لهذه المنطقة من فرنسا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر: نَظْمٌ موزونٌ في مديح شخصٍ ما أو أمرٍ ما، تحديداً أجزاء من جسد الأنثى. يُتيح البلازون للعين الشعريّة أن تركّز، لا على الكلّ الظاهريّ، بل على مكوّناته الفرديّة، ما يقسّم الجسد بالتالي إلى مواضيع منفصلة للإجلال والبهجة، تكون أهمّ من نظيراتها. وستكون صلة هذا بفازانبيان جليّةً للقارئ.



كما لم يذكر تيراديو فنّ الموزاييك الذي ازدهر في ظل الهيمنة الرومانيّة على إقليم بواتو في القرون الأولى قبل الحقبة المسيحيّة، حين كانت الفلل الفخمة والمعابد البسيطة ترسم تفاصيل الريف البواتوفيّ، حيث لا تزال ثمة أمثلة واضحة عديدة عنها ماثلةً الآن في متحف سان كروا[1]. وبرغم إمكانيّة الجدال بشأن ما إذا كان الموزاييك هو المعاكس الفعليّ للبلازون، إذ إنّه يجذب الانتباه لا إلى الأجزاء بل إلى الصورة الكليّة، إلا أنّ حقيقةَ أنّه لا يُبدي أدنى محاولةٍ لإخفاء طبيعته المُقسَّمة تشير بأنّ ما يهمّ، بالنسبة إلى الفنّان، هو وضوح كلّ جزئيّةٍ بالرغم من (لا في خدمة) وجود الكيان الكليّ. وباعتقادي، يجب اعتبار الموزاييك والبلازون ضمن المنابع الأصليّة لموهبة فازانبيان المتّقدة.

مؤخراً، وبفضل تبرّع سخيّ من ورثة الآنسة آديليد

---

1 Alain Quella-Villeger, "Un mosaïque commentée par Pierre Loti", in *Enquête sur une mystification littéraire*, Ünlem Basim Yayincilik, Istanbul, 1998.

بيفتو[1]، قُدّم إلينا برهان أوليّ على موهبة فازانبيان الشاب على شكل دفتر قصاصات بقياس ½ ٢٢ x ٣١ سم محفوظ ضمن ورق تغليف أخضر باهت. كان أحد الفروض التي يطلبها المعلّمون من التلاميذ بعمر السابعة إلى الثامنة، في العقود التي سبقت الحرب العظمى، هو تصنيف مجموعة أو عيّنات من نباتات موجودة في منطقتهم. وكان يُفترَض بالأطفال جمع وتحديد وضغط ولصق أكبر عدد ممكن من الأوراق والأعشاب التي بوسعهم اكتشافها، وتقديم العمل لنيل العلامات في نهاية السنة الدراسيّة. على نحوٍ غير مفاجئ، كانت العيّنات المصنَّفة الخاصة بأناتول فازانبيان مختلفة عن عيّنات الجميع. مميَّزاً بتصنيف صغير مع نقش، بكتابة يدويّة نحاسيّة دقيقة، "مصنَّف أناتول فازانبيان"، يتألف الدفتر من خمسين صفحة مربوطة بخيط قنّب، ويبدو ظاهرياً وكأنه مشابه لجميع المجموعات الأخرى. ومع ذلك، كان مصنَّف فازانبيان مميَّزاً باختلافٍ جوهريٍّ ومُوحٍ. بدلاً من زهرة الربيع

1 "Générosité d'une famille poitevine" in *Centre Presse*, Poitiers, 27 Octobre 2003.



ونبات الهندباء وعشبة الأفعى وزهر كيس الراعي، المعتادة والموجودة في معظم الفروض المدرسيّة المماثلة، قدّم مصنَّفُه تنوّعاً من النُّتف الغريبة والشذرات المتباينة: قطع من الجلد واللحاء، الورق والقماش، الخيوط والشعر، شبكة من الأربطة أو خصلات شعر... ما يلفت الانتباه في مجموعة فازانبيان هو تجاهله، برغم سنّه المبكّرة، للصياغة التقليديّة، والشكل الواضح، والكليّة أو العمل الشامل [بالألمانيّة Gesamtkunstwerk] للتقسيم التقليديّ في الممالك الطبيعيّة للحدود المفروضة بصرامة بين المعدن والنبات والحيوان. حتى في عمره المبكّر ذاك، كان أناتول فازانبيان يرى العالم كشذرات مميَّزة التقط استقلاليّتها دون العودة إلى الصيغة الشاملة.

باستثناء دفتر القصاصات هذا، لم يبقَ سوى القليل مما يجذب انتباه المؤرّخ في المادة الشحيحة المتوفرة. أما الوثائق المجموعة عام ١٩٨٢ من قبل الدكتور دايترش سيمون في ملحقه الشهير لكتاب نشرة جمعيّة التُّحف

الغربيّة[1]، فقد أُثبت، منذئذٍ، زيفها أو عدم دقّتها، وذلك بفضل جهود البروفيسور آلان كيلا فيلغيه[2] الذي تمكّن من إنقاذ شيءٍ ثمين واحد من بين الركام، وهو شهادة الأب كلود روكويه، قندلفت كنيسة سانت رادغوند. في سيرته الذاتيّة[3]، يتذكّر الأب روكويه، في ملاحظة جانبيّة بشأن خطبة عن منافع رفض مناقشة الخُلاصة الدينيّة مع المؤتَمنين على تعليمه المقدَّس، حادثةً غريبةً خلال عمله الرعويّ. وبالرغم من عدم ذكر اسم الصبيّ الذي كان في عهدة الأب روكويه صباح يوم الأحد، إلا أنّ كيلا فيلغيه يتردّد في الاتفاق مع إشارة الدكتور سيمون بأنّ الصبيّ المقصود، بناءً على تحليل دقيق للمعطيات الداخليّة

---

1 Dietrich Simon, *Documents pour servir à la recherche sur Antoine [sic] Vasanpeine*, supplement au *Bulletin de la Societé des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers*, 4e trimestre de 1982, 4e série, tome XVI (Poitiers, au siège de la Societé, 1982).

2 Alain Quella-Villeger, "Un amas poitivin de vain ouî-dire", dans *Enquête sur encore une mystification littéraire* (Istanbul, Ünlem Basim Yayincilik, 1999).

3 Père Claude Rouquet, *Mes tête-à-têtes avec Dieu* (Poitiers, L'Estampette chrétienne, 1932).



للوثيقة، لا بدّ وأن يكون فازانبيان.

ولعلّ من المفيد اقتباس الصفحات المقصودة بأكملها. إنها عبارة عن تصدير "موجّه للقارئ" مكتوب بأسلوب الأب روكويه الركيك.

"هذا الكتاب، أيها القارئ، هو أحد تلك الكتب التي لا تتطلّب كثيراً من الحضّ الخارجيّ للتوصية بها. عنوانه، **محادثاتي مع الرب**، يقدّم سحراً شديد القوة، بحيث لا بدّ أن يكون المرء شديد الغباء كيلا ينجذب إلى قراءة العمل بفعل تأثيره اللاحق، إذ إنّ المسائل التي يعالجها شديدة البهجة ومصاغة على نحوٍ راقٍ، بحيث لا يمكن إلا للمرء الذي لا يمتلك أيّة معرفة طبيعيّة بالأشياء الجميلة أن يُخفق في التسليم بأنّ هذا الكتاب مفعم بجميع العناصر التامة اللازمة لنيل احترام العقول المُصاغة على نحوٍ جيّد. وعبر واجبي كناشر للحقائق المقدّسة الموجّهة إلى أرواح الشباب، واجهتُ أحياناً تبلّداً عنيداً كهذا، واستعنتُ برباطة جأش مخلّصنا الذي أوقدَ بيدٍ واحدةٍ، في بعضٍ منّا، لهيب التسليم

والقبول، وأخمد في آخرين ذُبالة الفهم بفعل مياه العناد والحماقة."

قدّم أحد هؤلاء المخلوقات نفسه لتلقّي دروسي منذ عدة سنوات، وقد لا يكون أمراً عقيماً أن أحاول الآن، وأنا على وشك رواية وقائع محادثاتي مع إلهنا طوال حياتي، أن أصف صمم وعمى أحد مخلوقاته، وهي عللٌ كان لي، أنا الذي لست جديراً أن أكون لسان الرب أيها القارئ، امتياز أن أكون الشاهد عليها.

"كان الصبيّ المقصود في الثامنة أو التاسعة من العمر، وبذا فهو أكبر من أقرانه في التعلّم. كان متوسّط القامة، بشعر قصير ناعم، وهزيلاً كشمعة، ذا بشرةٍ عليلة بلون الشمع ذاته. ليس ثمة شيءٌ جدير بالذكر بشأن مظهره الجسديّ، ولا حتّى عيناه اللتان كانتا، إن لم تخنّي الذاكرة، جاحظتين تحت جفنين ثقيلين، وبذا لم يكن بوسعي تحديد ما إذا كان نصف مستيقظ أم نصف نائم. كان يتحدّث بصوتٍ أخنّ خفيض ويكاد لا يحرّك شفتيه، وكثيراً ما كنتُ أعمد، خلال الدروس الطويلة، إلى لكزه



بإصبعي في محاولة لتنشيطه. ولكنّني كنت أخفق في هذا أيها القارئ."

"تبدأ دروس خُلاصتنا الدينيّة، كما يعلم المؤمنون، بأسئلة تعالج غاية الإنسان على هذه الأرض؛ وكانت الطبعة الممهورة بإجازة قداسته في روما وموافقة مجلس المطارنة والأساقفة في فرنسا عام ١٨٨٨ تُشير بنجمة إلى تلك الأسئلة التي يجب تلقينها للأطفال والناشئة ذوي الذاكرة الضعيفة، مع إبقاء الأسئلة الأخرى للصبية الأشدّ ذكاءً. ولقد بدا واضحاً لي أنّ الولد المقصود ينتمي إلى الصنف الأول سيئ الحظ."

"بدأتْ جلجلتي (أستخدم المفردة دون أن أحاول مجرّد الإشارة بأيّة حال من الأحوال إلى أنّ ضنكي قابل للمقارنة بآلام مخلّصنا) بالسؤال الأول الذي تعرف، أيها القارئ، وهو: 'مَنْ خالقُ العالم؟' الإجابة الصحيحة، كما يُرشدنا الكتاب، هي: 'الرب خالق السماء والأرض وكلّ ما هو ظاهرٌ وخفيّ'. صدحتُ بهذه الكلمات بصوتٍ عالٍ أمام الصبيّ بحيث يسمعها ويحفظها، وطلبت

منه تكرارها بعدي. بدا وكأنه لم يسمعني، لذا كرّرتها مجدداً، وانتظرت بصبر حين بدا كأنه يقلّب السطر في رأسه. ثم سأل، بعد صمتٍ طويل، بصوتٍ ضعيف، عن الأشياء التي جعلها الرب خفيّةً."

"مُدركاً أنّ عقول صِغار السن تعمل ببطء، كطواحين الرب، أخبرته أنّ الأشياء التي جعلها الرب خفيّةً هي الأشياء التي نعجز عن رؤيتها. سألني: 'لَمَ إذاً خلق الرب أشياء لا يمكن رؤيتها؟'، 'لأنّنا جميعاً آثمون، وبالتالي ممنوعون من مشاهدة كليّة الخلق بكلّ عظمتها المتناهية'، أجبتُ شارحاً العِظة الشهيرة لنيافة المطران عن عيد الميلاد، عندما حاول نيافته تفسير شحّ الشموع الموقَدة في الكاتدرائيّة، لأسباب اقتصاديّة بلا ريب. 'لا أؤمن بالأمور الخفيّة'، أجاب الغبيّ."

"أنا رجل صبور، لذا تابعتُ شرح طبيعة الشيء الخفيّ. 'بكل تأكيد، ثمة أشياء تعرف أنها موجودة ولكنّك عاجز عن رؤيتها بعينيك'، بدأت الشرح. 'لا'، ردّ مكشّراً عن ابتسامة بشعة، فسألته: 'ماذا عن الهواء؟ هل بإمكانك



رؤيته؟ هل بإمكانك رؤية أفكاري؟ هل بإمكانك رؤية المخبز عند زاوية الشارع؟'."

"ظننتُ أنّني أفحمتُه فركن مُذْعِناً إلى الصمت، لأنه لم يقل شيئاً لبرهة. ولكنّه ردّ: 'لو انتظرتُ وقتاً كافياً سيكون بوسعي رؤية كلّ شيء. الهواء بسبب ذرّات الغبار. أفكارك بسبب الطريقة التي يرتعش بها وجهك حينما تفكّر. والمخبز؛ لو مضيتُ عدة خطوات نحو اليمين'."

"عندئذٍ فحسب تأكّدتُ بأنّ هذا كان درساً لي، أنا المعلّم، ذي السلوك البسيط: 'لا تناقش شيئاً مع تلميذك. هو ليس موجوداً ليُحاجج بل ليتعلّم، واضربه لو أخفق'، هذا منهجي وأداتي في التعليم، كما يعرف جميع من كان تحت رعايتي."

بصرف النّظر عن القيمة التي سنُسبغها على هذه الوثائق القديمة، فإنّ التلميحات الواضحة الأولى التي لدينا بشأن الإنجازات الفريدة لفازانبيان ستأتي لاحقاً من يوميّاته بذاتها. هذا المصدر الذي لا يُقدَّر بثمن عن



حياة فازانبيان – الذي احتفظ به المؤلّف دون تأريخ – منذ سنّ السادسة عشرة حتى وفاته، على شكل مجموعةٍ من كتب الجيب المغلّفة بقماشٍ زيتيّ في صندوقٍ معدنيٍّ صغير لم يفارقه مفتاحه أبداً، وقد وُضعت الآن بين أيادي خبراء الوثائق في "مكتبة جمعيّة التُّحف الغربيّة" الذين أتاحوا لي مشكورين العودة إلى هذه الوثائق والاقتباس منها [1].

في إحدى صفحات البداية من الدفتر الأول كتب فازانبيان الآتي بخطٍّ صغيرٍ ومُتقن:

"رافقتُ ماما لتقديم واجب العزاء إلى مدام كليمان التي قُتل زوجها أول البارحة عندما كُسرت عجلة العربة التي كان يركبها، فانقلبت ساحقةً رأسه. سمعت ماري تقول إنّه كان ثمة قطع صغيرة من دماغه متناثرة على حجارة الرصيف، ولكنّني لم أرَ شيئاً البارحة في طريق عودتي من المدرسة. جلسنا في غرفة الجلوس

١ الشكر للسيّدة باتريسيا جونيه لمساعدتها الثمينة في هذا الأمر. جميع الترجمات إلى الإنكليزية لي.



الخاصة بمدام كليمان، وكانت تعبق برائحة الكرنب المسلوق. أثناء حديث أمي، كان بوسعي مراقبة مدام كليمان بحرص. كانت ترتدي ثياب حداد كاملة، بما فيها القفّازات المخرّمة السوداء، وحجاباً أسود يغطّي وجهها. ومع ذلك، عندما كانت تتحدث، كان تنفّسها يحرّك الحجاب قليلاً، كاشفاً عن ذقنها. إنّها ذقن صغيرة، بانحناءة طفيفة، شديدة النعومة والبياض، ووجدت نفسي عاجزاً عن رفع نظراتي عنها، منتظراً كلّ حرف b و p بترقّب متعاظم. كلّما كانت تصرخ: "Mon bon Paul, mon pauvre petit epoux!" [عزيزي بول، زوجي الصغير المسكين!] كان الحجاب يتأرجح كما لو كان يرقص، كاشفاً عن الجمال المستدير الذي كان يرتعش كما لو كان خائفاً تحت الشفة اللامرئيّة التي تسبّبت بحركته. ثم، فجأةً، لم أعد أُبصر شيئاً بخلاف الذقن، بل لم تكن الذقن ذقناً، بل رابيةً شهيّةً من اللحم الأبيض، منحنيةً بالكاد كمؤخرة صغيرة. رقصت ذقن مدام كليمان لي طوال الظهيرة، حتى بعدما غادرنا، إذ كانت تشعّ برّاقةً ودافئةً في مخيّلتي، بل وحتّى تلك الليلة



حين استلقيت في السرير بعينين مفتوحتين عاجزاً عن النوم[1]."

مروراً بعدة دفاتر أخرى لم يكن ثمّة شيء، باستثناء هذا المقطع ربما:

"نظرتُ إلى يديّ حينما كنتُ أغسلهما قبل العشاء، ففكّرتُ بأنّهما شديدتا القبح. إنهما طويلتان جداً، مع أصابع معجّرة وأظافر مكسورة. باستثناء سبّابة يدي اليسرى. إذ إنّ لها رشاقةً محدّدةً بذاتها، كما لو أنّها لا تنتمي إلى بقية عائلتها الدنيّة. لها سلوك جنديّ، منتصبة وثابتة. لا بدّ أن أعاملها بمزيدٍ من الاحترام، وأن لا أستخدمها في حكّ أذني أو تنظيف أنفي. فلتقم الأصابع الأخرى بهذه الواجبات الوضيعة من الآن فصاعداً. سأصونها، وأُعلي من شأنها. إنّها تستحق أن تُعامَل لوحدها، مستقلّةً عن غيرها[2]."

---

١ الدفتر ١– أ.

٢ الدفتر ٧ – جـ.



وهذا:

"استيقظت ونظرت إلى نفسي في المرآة. لو تخلّيت عن باقي وجهي مركّزاً على تفصيلٍ واحدٍ فحسب كجفني الأيسر، إذ لم أعد أعتبره كما هو عليه بل سأكتشف بدلاً من ذلك حدّاً لطيفاً من التناغم السلس، جزءٌ نصف شفّاف وجزءٌ بلون الدم، كقطعة غرانيت مظلّلةٍ بالأزرق الذي تحفّه قطعٌ من الأصفر الجاف، كذهبٍ خام على صخرة. لا أرى نفسي وهي ترى نفسي، وجهاً على السطح المبقّع للمرآة، بل أكون كمراقب منعزل على حافّة جبل، أراقب تصميماً عشوائياً من الطبيعة، بعيداً، هائلاً، منزّهاً عن النقد[1]."

بحسب يوميّاته، بدأ فازانبيان العمل في الحمّام العموميّ شتاء عام ١٩١٣، قبل عيد ميلاده التاسع عشر، ولكنّ سجلات المؤسسة المحفوظة في إدارة أرشيف فيينا تُظهر أنّ نيسان/أبريل، لا شباط/فبراير، هو تاريخ بدء العمل. هذا التفاوت ليس مهماً ربما إلاّ كدلالة على

١ الدفتر ٩ – أ.



رغبة فازانبيان الشديدة في بدء عمله. ولكن لماذا كان العمل في الحمّام العموميّ؟

أشارت البروفيسورة آشينبورغ، في كتابها **تاريخ الحمّامات ومنتجعات المياه المعدنيّة في أوروبا**[1]، إلى أنّ طقوس الاستحمام عند الفرنسيّين شهدت تغيّراً ملحوظاً بعد الثورة الفرنسيّة. إذ مع رحيل الأرستقراطيّين انتقلت منتجعات المياه الصافية في البلاد التي كانت محصورةً في تخفيف "روماتيزم محظيّات البلاط، وأعراض الإغماء عند سيّدات الطبقة الراقية، وعسر الهضم عند الأساقفة"، لتصبح الآن محصورةً بالجنود الجرحى الذين وجدوا هذه المرافق "نظيفةً ومُعتنىً بها على نحوٍ جيّد". أما الحمّامات المدينيّة فقد كانت، على أيّة حال، بحسب لجنة الصحة العامة عام ١٧٩٥، "مظلمة، قذرة، كبالوعات ناقلة للأمراض، مُدارة بالجهل ومحكومةً

1 Professor K. Ashenburg, *Taking the Plunge: A History of the Bath-Houses and Spas of Europe*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 2004.



بالجشع."[1] ومع ذلك، كان روتينها مستمراً، "بقيت أبواب هذه القنوات المائيّة موصدةً في وجه كلّ من هو عاجز عن دفع رسم الدخول، والتوسّلات الباكية للمتسوّلين الفقراء، والعائلات متواضعة الحال التي كانت ترغب بشيءٍ من الماء والصابون للوالدين العجوزين".

وبفضل تقرير اللجنة تمّ إقرار إصلاح شامل أرغم سلطات المدن والبلدات على تولّي مهام تطهير أماكن التطهير تلك، وانطلاقاً من شعار "أيّها الطبيب، عالجْ نفسك!" أصبحت حمّامات الجمهوريّة هي الحمّامات العموميّة الخاصة بالقرن التاسع عشر التي عُرفت بجوّها الصحيّ وفعاليّتها، ولكن دون أن تصبح شعبيّةً على نحوٍ كبير. آمنت الأرواح السعيدة لذلك الزمن الجميل، مع الدكتور جونسون، بأنّ الماء يجعل الجسد ناعماً، فيما كانت القذارة علامةً على الصحة السيّئة. وفي جميع الأحوال، أصبحت زيارة الحمّامات العموميّة ظهيرة أيام الخميس إحدى العادات، بل وأشبه بطقس اجتماعيّ للبعض،

1 Professor K. Ashenburg, *Go Wash Your Hands! Documents Concerning the Hygenic Habits of the European Population 16521956-* (Rochester, N.Y., private printing, 2002).

تحضيراً لطقس يوم الجمعة الخاص بإنكار الذات كما تقرّه الكنيسة الكاثوليكيّة.

بالرغم من أنّ أيام الخميس كانت أكثر أيام الحمّامات ازدحاماً، كان للأيام الأخرى زبائنها العابرون كذلك. المسافرون التجّار العابرون المغبرّون، مُغْوو النساء البورجوازيّون الذين يهيّؤون أنفسهم لموعدٍ غراميّ، السيّدات العجائز المرهقات ذوات النسب الرفيع الراغبات بتمضية بعض الوقت، القساوسة المتسامحون الذين يعتقدون أنّ دُشّاً ساخناً سيخفّف حرقة قلوبهم، كلّ هؤلاء كانوا يأتون في تلك الأيام الأخرى إلى النافذة الصغيرة الواطئة عند مدخل طريق غامبيتا ليدفعوا بضعة "سولات" مقابل رفاهيّة استخدام إحدى الحجرات المتعددة، حيث يُخصَّص نصفها للسيدات ونصفها الآخر للرجال. وثمة رسمٌ آخر يُدفَع لمن أتى دون أدواته، حيث يُعطى قطعة مربّعة صغيرة من الصابون الأخضر ومنشفة رقيقة نجد الأحرف الأولى من اسم الحمّام منقوشةً على طرفها.



قابعاً خلف حاجزه الذي لا تُتيح نافذته الصغيرة رؤية شيءٍ بخلاف الأيادي التي تدفع النقود (ما لم ينحنِ ليرى وجه الزبون)، قضى فازانبيان أياماً سعيدة كثيرة مراقباً أشكال الأصابع، بقفّازات أو بدونها، نحيلة أو ثخينة، ناعمة أو مبقّعة، التي تفتح حافظة نقود أو تبحث في حقيبة، تُخرج عملةً معدنيّة وتأخذ البطاقة الخضراء الباهتة مقابلها. كان ثمّة جمال (كما اعتقد) في رقص تلك الأصابع الأجنبيّة، الفريدة كما البشر، كلّ منها ذات شخصيّة متميّزة تنعكس في شكلها وحركاتها، رشيقةً ودقيقةً حيناً، بليدةً وخرقاء حيناً آخر. كثيراً ما كان يتوق لتأخيرها، مرتطماً بأوامر أصحابها النزقين، إذا كان تحمل وشماً مهيباً، أو إذا كانت منحنيةً بخشوع على أجسادهم كما لو كانت تصلّي، أو حتّى عندما كانت تستقرّ منبسطةً مرتخيةً على الكاونتر، أو متعانقةً كأذرع الحبّار، مجسّاً فوق آخر. أحياناً كان يميّز أصابع مألوفة، وأحياناً أخرى كانت غرابةُ ظفرٍ أو فرادةُ عقدةٍ تُدهشه.

في المنزل، كانت غرابة ما يحيط به – الأثاث الفقير،

الستائر الباهتة، الوالدان الغامضان - تتعارض بحدّة مع ملاحظاته الدقيقة في العمل. كان الأمر (يذكر هذه الحقيقة في يوميّاته[1]) كما لو أنّ تركيزه قد تغيّر فجأةً وأنّ العالم الفريد والتفصيليّ الذي كان يراقبه عبر كوّة قطع التذاكر قد أصبح تائهاً على نحو مفاجئ في مشهد مشوّش من أشكال شبحيّة وألوان باهتة. ينسب جان لوك تيراديو هذا المظهر المميَّز من ميول فازانبيان إلى علّة جسديّة وإلى ضعف خَلقيّ في العينين يبرّر الأمر الذي منعه من التطوع في الجيش. قد يكون الأمر كذلك، ولكن حتّى لو صحّ هذا، فإنّه لا يساعد في تفسير إخلاصه لطريقةٍ وحيدةٍ في المراقبة ونفوره من غيرها، أو رفضه معالجة علّته عبر ارتداء نظارة طبية. ثمة أمرٌ أعمق، وأشدّ إلهاماً دفع فازانبيان إلى حيّز الخصوصيّات بعيداً عن العموميّات. ليس ثمة علّة عادية يمكن أن تفسّر هذه اللحظة الجَذِلة المسجَّلة في يوميّاته:

"اليوم، بعد إعطاء صابونة ومنشفة إلى يدين أنثويّتين

---

١ الدفتر ٢٢ - د.



فاتنتين، انتظرت انتهاء السيّدة من خلع ملابسها في غرفة تبديل الملابس، ودخولها إلى الحُجرة، موصدةً الباب خلفها. ثم، بجسارةٍ لم أكنّ أظنّ أنّني أمتلكها، تسلّلتُ إلى حُجرة الدُّش على رؤوس أصابعي. أعترف أنّني لم أرَ ولو لمحةً خاطفةً من جسدها، أو حتى وجهها. لم أحاول تخمين ما إذا كانت عجوزاً أم شابة، أو لون عينيها وشعرها. كنت أعرف أنّ ثمة شقوقاً قليلةً في الخشب البالي لباب الحُجرة التي أدخلتها إليها، لذا اقتربت منه بحرص وهدوء شديدين ووضعت عيني على أحد الشقوق. آه، يا للجمال التام لهذا الجزء المستدير؟ هل هو مرفق؟ أم هي ركبةٌ نحيلة؟ هل هو جزءٌ من ذلك العضو السريّ الذي لا أملك اسماً له؟ لم أكترث. كل ما كان يهمّ هو تأمّل تلك القطعة الجميلة من البشرة المتورّدة، تفركها يدٌ نشيطة، وقد تلألأت تحت الماء كبطن سمكة اصطيدت للتوّ. كان ذلك الجزء من المرأة يبرق ويرتعش بتأثير تلك اليد، وبدا لي تاماً على نحوٍ كليّ وشديد النقاء بذاته بحيث تمنّيت لو أنّني أعرف تعويذةً تسحره فيصبح مُلكاً لي، بحيث أصونه

كطيرٍ في قفص أو ماسةٍ في صندوق[1]."

والآن، وقبل أن نتابع تقدّم فازانبيان الفنيّ، لا بدّ أن أذكر هنا حضور شخص شارك، دون علمه بالطبع، في معظم رحلة الشاب من مرحلة الحالم إلى مرحلة المنفّذ. وأجرؤ على القول إنّ في حياة كلّ شخص يمكن إيجاد شخصٍ بمثابة ناصحٍ، أو مُرشِد، أو حتى مجرّد ملقّنٍ إلهيّ في اللحظة الدقيقة التي تستلزم اتّخاذ قرارٍ حاسم فيها. وكذا كان الأمر مع فازانبيان.

في عام الحرب العظمى، ظهر في بواتييه بائع كتب يابانيّ افتتح مكتبة للكتب المستعملة في طريق الكاتدرائيّة، لا تزال معروفةً للسكّان المحليّين بكونها نوتردام الصغيرة، بجانب فندق "لا روز" حيث أمضت جان دارك ليلةً مشهورة عام ١٤٢٩[2]. لم يُعرَف كيف وصل إلى هذه المنطقة من فرنسا، وبما أنّ أحداً لم

١ الدفتر ٢٠ – ب.

2 Isabelle Reinharez, *Anecdotes pour servir à l'histoire de la Vienne*, Editions de la Cours de Vernay, Saint-Sauvant, 2001.



يحاول عقد صداقةٍ مع الأجنبيّ، لم يكتشف أحدٌ السبب. كان للمكتبة (التي كان يحتفظ فيها بموقد حديديّ دقيق الزخرفة دائم الاتّقاد، صيفاً شتاءً، لأنّ امرأةً حكيمة تنبّأت له بأنّ نسمةً باردةً ستقتله يوماً ما) روّاد قليلون صامتون: كولونيل متقاعد كان قد سافر مع الضابط البحريّ جوليان فيو إلى أرض الأقحوان في ثمانينيّات القرن التاسع عشر، وامرأة عانس متيَّمة بجميع الأشياء الشرقية كانت تُدهش معارفها عبر وضع سنّارتي حياكةٍ في شعرها، وأميرة ذاوية من النبلاء القدماء كانت تجمع البورسلان والفضيّات اليابانيّة، وثلّة صغيرة من القرّاء المتماثلين الذين كانوا، في هذه البلدة الأشدّ قتامةً، فضوليّين بما يكفي لدخول المكتبة الخانقة بهدف رؤية ما إذا كان ثمّة أيّ شيءٍ هناك سيُسهم في إسباغ لمسةٍ من الغموض الشرقيّ إلى مكتبات عائلاتهم. كان صاحب المكتبة يسمح لهم بالتصفّح، متصنّعاً اللامبالاة، وهو يمسّد كلباً قبيحاً صغيراً. هذا المكتبيّ، مسيو كوساكابي المحترم، هو من سيلعب مثل هذا الدور المهم في تطوّر موهبة

أناتول فازانبيان الفريدة.

كان مسيو كوساكابي عجوزاً حين وصل أول مرة إلى بواتييه. في مكتبته الصغيرة لم يقتصر على بيع الكتب، بل أيضاً الصور التي التُقطت كثيرٌ منها في بلاده في الأيام الأولى من ظهور حرفة التصوير. في اليابان، كان مسيو كوساكابي قد اشتُهر بوصفه سيّد الفنّ الجديد الخاص بالتقاط الضوء على الورق[1]. كانت صوره عن طقوس الجنازة البوذيّة، والجثامين الملفوفة بقماش أبيض أو المرتدية كيمونو مزيّناً على نحو تام، ومدخّني التبغ الأوائل الذي اتّجهوا إلى هذه العادة السيّئة بدفعٍ من التجّار البرتغاليين الماكرين، والآلات الموسيقية التي تعزفها فتيات الغيشا في طقوسهنّ، كآلة اللوت ثلاثيّة الأوتار وطبول التايكو وفلوت الفوي التي أذهلت فازانبيان الصغير، في إحدى الظهيرات، مؤخّرةً إياه عن العودة إلى المنزل، حين دخل المكتبة ليتصفح محتويات الرفوف ويكتشف أمّ الكنوز والألبومات بأغلفتها المغطّاة

1 Sara Facio, “Kusakabe: un precursor” in *Historia de la fotografía japonesa*, vol. 6, Editorial del Estado, Andorra, 1982.



بصدفة السلحفاة التي كانت تضمّ نماذج عن أعمال مسيو كوساكابي.

أخبره مسيو كوساكابي بصرامة بأنّ الصور في هذه الألبومات الخاصة ليست للبيع، ولكنّه، حين رأى نظرة الشاب الخائفة الممتزجة بفضول متّقد بغرابة، لانَ قليلاً وسأله ما إذا كان يودّ رؤية المزيد، ولكن – أضاف – في حال وعده أن يتعامل مع الصور ذات الألوان السيبيا[1] بحرص شديد. وافق فازانبيان بحماس، وانقضت بقيّة تلك الظهيرة الأولى من علاقتهما بتفحّص الصور واحدةً إثر أخرى باحثاً عن الأشياء التي لاحظها بالكاد أو لم يلاحظها على الإطلاق. حينئذٍ قال العجوز للشاب إنّ الصور الفوتوغرافيّة تُسمّى بلغته "شاشان"، أي "لقطات الحقيقة".

حدث اللقاء مع مسيو كوساكابي خريف عام ١٩١٥

١ لون بنيّ قريبٌ من الأحمر الغامق، كان يُستخدَم في الصور الفوتوغرافيّة القديمة، ويوجد اليوم على شكل تأثيراتٍ تُطبّق على الصور في الكاميرات الحديثة لتعتيق الصورة. (م)

الذي كان، كما يتذكّر الجميع، قارس البرودة ما منح فازانبيان العذر لقضاء مزيدٍ ومزيدٍ من الوقت في المتجر المحميّ. بعد الكريسماس بقليل، مستغلاً السعادة الحليّة التي كانت تحفّ المكتبيّ وهو يعرض أعماله على مثل هذا المعجب المتحمّس، سأله فازانبيان ما إذا كان سيتعلّم فنّ التقاط الشاشان يوماً ما. بدا وكأنّ مسيو كوساكابي لم يسمع السؤال، ولم يتجرّأ فازانبيان على تكراره.

بعد عدة أيام، على أيّة حال، عندما اتّجه الشاب كعادته إلى المكتبة، بعد أن أنهى عمله في الحمّام العموميّ، وجد مسيو كوساكابي جالساً مع كلبه أمام صندوق مطلي بالورنيش. أومأ إلى فازانبيان، ثم فتح الغطاء بحرص شديد، وأخرج مجموعةً من الأشياء الثقيلة الملفوفة بحريرٍ مزخرف أزاحه بلطف، وكموسيقيٍّ يجهّز آلته وضع مسيو كوساكابي على الكاونتر صندوقاً برّاقاً من خشب الورد بمصراعٍ نحاسيّ، ومنصباً ثلاثيّ القوائم قابلاً للطيّ، وعدّة عدساتٍ برّاقة، ومجموعةً من الأقراص المعدنيّة المُسنّنة، إضافةً إلى صندوقين أصغر حجماً تفوح منهما روائح مواد



كيميائيّة. "هذه كاميرا للتصوير بطريقة داغير"، قال مسيو كوساكابي متباهياً.

لن يكون من الضروريّ التفصيل هنا بشأن التقنيّات التي شرحها العجوز ومتابعته لتوضيح ما فيه فائدة لفازانبيان الشاب[1]. يكفي أن نقول إنّ مسيو كوساكابي أوصل اختراع طريقة داغير إلى قمّته عبر تصحيح نظام شوفالييه الخاص بدمج العدسات الذي قام، بالتوازي مع استخدام البرومين بدلاً من اليود، بتخفيض زمن التعرّض للمواد الكيميائيّة من عدة دقائق إلى ثوانٍ قليلة غير جديرة بالذكر. احترم فازانبيان هذه الطريقة، واتّبعها، ثم درسها ليصل في نهاية المطاف إلى ابتكار إجراءه الخاص المعقّد بحيث سُمح له، بعد فترة، بالإشراف على الأدوات بنفسه. الأمثلة الأولى التي لدينا من أعمال فازانبيان (الموجودة الآن في مجموعة جيرار سيما[2]) تدلّ على ما سيكون

---

١ على القرّاء المهتمّين أن يعودوا إلى كتاب J. P. Veyssière, *Naissance du daguerréotype et techniques d'utilisation*, Editions de la Moisanderie, Saint-Cyr-sur-Loire, 1999.

2 *Catalogue de la collection Simmat*, Editions de la Mediathèque, Poitiers, 2000.



لاحقاً: رقاقة ضوئيّة تُظهر عيناً شرقيّة بلا شك تحدّق في العدسة مباشرةً، تحديقة الأستاذ تلتقطها تحديقة المريد.

لدينا صور ملتقَطة بطريقة داغير يمكن إثبات أنّها من أعمال فازانبيان. ليس هذا بالأمر المفاجئ بما أنّنا نعرف أنّ الجهاز مهتزٌّ على نحو بائس، وأنّ فازانبيان أقلع عن منهج داغير في التصوير بعد قرابة اثني عشر شهراً من تعلّمها. إذ في كريسماس عام ١٩١٦ طلب، وأُعطي، كاميرا جيب للتصوير النهاريّ من النوع الذي ظهر مؤخّراً في السوق، مجهَّزةً بالفيلم الشريط الذي كانت براءة اختراعه قد صدرت منذ فترة وجيزة. وبحسب يوميات فازانبيان، عارض مسيو كوساكابي هذه البدع الميكانيكية التي اعتبرها اختزالات غير ضرورية في عملية خلق العمل الفنيّ. "المراقبة ليست لحظيةً، إذ تحتاج العين وقتاً لفهم ما تراه"، قال لفازانبيان.

كانت ١٩١٦ سنة معركتي فردان والسّوم، ولكنّ أيّاً من المأساتين لم تؤثّر كثيراً على حياة فازانبيان. بين الحين والآخر يظهر جنديّ جريح عند الباب الخلفي



للحمّام العموميّ، في طريق المدارس، طالباً الإذن بالدخول، وسيكون باستطاعة فازانبيان أن يضيف إلى كنوزه البصريّة جزءاً مبتوراً من الذراع منثنياً كقعر تفّاحةٍ جافّة، أو ندبةً بارزةً تدبّ مثل حشرة أمّ أربع وأربعين على قطعةٍ من الجلد الشاحب. ونجد مثالاً عن هذه الأعمال في المجموعة الفوتوغرافيّة في المكتبة المحليّة في بواتييه[1].

ثابر فازانبيان على حضور دروس مسيو كوساكابي في المكتبة بصبرٍ واهتمامٍ شديدين. لعدة سنوات سعيدة، غافلاً عن كوارث الحربٍ باستثناء التلاشي التدريجيّ للسّكان الذكور في المدينة، انكبّ فازانبيان على الدراسة مع أستاذه، وتعلّم التعقيدات التقنية والتفاصيل الدقيقة المتعلّقة بفن التصوير الفوتوغرافيّ. ولقد احترم رغبة مسيو كوساكابي بأن تكون الصور الملتقَطة إعادة إنتاج مميّزةً للحظات تمرّ سريعاً في عالمنا المحيط بنا،

1 Cf. Sylviane Sambord, "Des faux dans la collection photographique de la Bibliothèque municipale de Poitiers" in *Eloge des bibliothèques poitevines*, Imprimerie Oudin, Poitiers, 2000.

ولذا نادراً ما تصبح مواضيع مناسبة للتأمّل. ومع أنّ من المؤكّد أنّ فازانبيان بدأ مبكّراً جداً بالتقاط صور بمفرده، بدا وكأنّه لم يرِ تلك الصور لمسيو كوساكابي. بدلاً من ذلك، عمل مع العجوز على دراسات وصور طبيعة صامتة للمزهريات والأزهار الشاحبة، وقد تُضاف إليها (لو تكرّمت عليهما السوق في سنوات الحرب الرهيبة تلك) برتقالة ذابلة أو إجاصة مهترئة[1].

كادت نهاية الحرب عام ١٩١٨ أن تُفلت من ملاحظة فازانبيان، بالرغم من أن المدينة كانت مُكلَّلةً بالأعلام الحمراء والبيضاء والزرقاء، وموسيقا الانتصار تصدح من منصّات مرتجَلة، والرايات المثلّثة تُغرق الشوارع المبتهجة. دخل الجنود الأميركيون المدينة في يوم تشرينيّ/نوفمبريّ صادح، وهم يطلقون زمامير سيارتهم الفورد، وكانت الفتيات مع باقات أزهارهنّ يركضن خلفهم هاتفات. لم يرَ أناتول فازانبيان أياً من كلّ هذه الأشياء. إذ في الأمسية التي سبقت الإعلان عن

1 *Catalogue de la collection Simmat*, op. cit.



التوصّل إلى اتّفاقية بين القوى المتصارعة، جاء خادمٌ إلى الحمّام العموميّ ليُعلم مسيو أناتول فازانبيان بأنّ نسمة الهواء الباردة قد وصلت إلى مسيو كوساكابي أخيراً، وأنّه يحتضر ويودّ رؤيته. دون أن يفكّر بالزبائن العراة في غرف تبديل الملابس، هرع فازانبيان راكضاً في الشوارع إلى مكتبة معلّمه. كان العجوز مستلقياً في غرفةٍ صغيرةٍ في الطابق العلويّ تحت بطانيّة صوفيّة، ووجهه متصدّعٌ كقشرة جوز، يلتقط أنفاسه بصعوبة، فيما أقعى الكلب القبيح عند قدمي سيّده. طوال تلك الليلة، لا بدّ أن يكون فازانبيان قد فكّر بالطريقة الأمثل لتكريم ذكرى معلّمه، ومع اقتراب الفجر جهّز أدوات التصوير للمرة الأخيرة بحضور العجوز. بوسعنا أن نكون واثقين تماماً (استناداً إلى إحالةٍ في اليوميّات) بأنّه أضاف لقطةً متمّمةً لصفيحة تصويره الأولى: العين العتيقة التي كانت برّاقةً وشديدة التركيز، وقد أُغلقت الآن إلى الأبد. تلك الصفيحة ضاعت. ولن نعرف ما إذا كانت هناك صور أخرى التُقطت تلك الليلة.

لو كان فازانبيان يتوقّع أنّه سيرث مهنة مسيو كوساكابي، فقد خاب أمله. إذ كانت المكتبة مثقَلةً بسندات الرهن، وطالب الدائنون بأموالهم، حتّى الخادم الذي كانت وظيفته تقتصر على نفض الغبار عن الكتب بين الحين والآخر قال لكاتب العدل إنّ سيّده يدين له براتب عدة أشهر. ومع إعداد الحسابات بقي مال يكفي بالكاد لتغطية نفقات عربة نقل الموتى التي حملت جسد مسيو كوساكابي إلى المقبرة أخيراً. أما كتب العجوز، وأثاثه الشحيح، وأثواب الكيمونو الصقيلة التي كان يحب ارتداؤها أثناء إعطائه الدروس، وأدوات التصوير في الصندوق المطليّ بالورنيش، والموقد المعدنيّ، كلّ هذه الأشياء بيعت لجماعة باعة الخردة المتجوّلين. وحده الكلب بقي دون أن يأخذه أحد. حمله فازانبيان وأخذه إلى المنزل.

كانت وفاة مسيو كوساكابي هي حالة الموت الأولى والوحيدة التي رثاها فازانبيان. وبالرغم من أنّ الوالدين المعمّرين تابعا، خلال السنوات القليلة التالية، جرّ



جسديهما الواهنين عبر الغرف العديدة في منزل العائلة، بهدوء وضعف، كشبحين أكثر من كونهما كائنين ماديّين، فإن فازانبيان كان قد أقلع منذ زمنٍ بعيد عن محاولة التحدّث معهما. وهذا جعله غير ذي أهميّة لهما، كما كانا هما دوماً بالنسبة إليه. لذا حين أطلق العجوزان أنفاسهما الأخيرة في صباحٍ شتائيّ، في الساعة ذاتها وبفعل المرض التافه ذاته، لم يسترعِ انتباهه رحيلهما الصامت والهادئ إلا بالقدر ذاته الذي كانا فيه يتنبّهان إلى مغادرته اليوميّة إلى العمل.

وحال الانتهاء من شكليّات الجنازة والدفن، عاود فازانبيان روتينه بتصميم دؤوب لم يكترث له إلا القلّة الذين كانوا متنبّهين لوجوده هو أساساً. كان ينطلق إلى الحمّام العموميّ، يتبعه الكلب القبيح، بعد هنيهةٍ من قرع ناقوس التبشير الصباحيّ في الكنيسة؛ ويتناول الغداء وحيداً في الظهيرة في مقهى "لا كوميدي"؛ ولا يعود إلى المنزل إلا آخر النهار حين تُغلق المتاجر وتُقفر الشوارع. أما روتينه المسائيّ فلم يتغيّر: بعد التأكّد من إحكام قفل

باب المنزل، يخلع معطفه وقبّعته، يحضّر شيئاً ليتناوله في المطبخ الصغير القرميديّ، يرمي بقايا الطعام للكلب، ثمّ يعزل نفسه بين التفاصيل الاعتياديّة لغرفته مع صناديق الفاكهة المكتظّة بالصور الفوتوغرافيّة التي كان يتأمّلها بسعادة حتّى وقت نومه. لم تكن لديه تسالٍ أو انشغالات أخرى، لا كتب أو أسطوانات غراموفون، لا أصدقاء أو معارف. كان عاشقاً كرّس نفسه كلياً وحصرياً لمعشوقه.

شيئاً فشيئاً، أصبح فازانبيان أكثر جرأة. تخلّى عن شيءٍ من تحفّظه الجوهريّ، وخجله المُربِك أيام مراهقته، وبدأ، دون أن يتقصّد جعل نشاطاته علنيّة، يخاطر من أجل فنّه ويقفز في دائرة الخطر. قرّر عدم وجود حاجةٍ للبحث في العالم الفسيح عمّا يمكن أن يجده عند عتبة الباب، لو جاز التعبير. سيُصبح الحمّام العموميّ، الذي كان يقضي أغلب أوقاته فيه لا كمجرّد موظّف اعتياديّ، أرضاً حصرية لأشيائه، وحقلاً لعمله. الآن، أصبح يُبقي كاميرته المجهَّزة بفيلم في متناول يده دوماً خلف حاجز الكاونتر الضيق، جاهزةً للعمل في حال شاهد (أو حدس) هذا التفصيل أو



ذاك، أو جزءاً من جسد زائرٍ قد يُلهب شغفه. مثل صيّاد يحدس، بدلاً من أن يرى، حضور طريدته، كان ينتظر الزبون المختار ليأخذ بطاقة رسم الدخول ويختفي في غرفة تبديل الملابس، ثم يتبعه أو يتبعها إلى الممرات الرطبة بعد إغلاق باب الدُّش، كاميرته في يده، صامتًا كوَشَق. ثم يركّز عينه على إحدى فتحات الخشب (كان يدع للحظّ تقرير الفتحة المطلوبة، وبالتالي الجزء من الجسد العاري الذي سينكشف له)، ثم يستبدل العين بالعدسة بهدف تثبيت لحظة الحب الخاطفة في صلابة الكريستال، والجيلاتين، والورق. كانت الكاميرا بمثابة قوّادٍ له.

ودون أن يتقصّد تنويع فنّه، كانت التغيّرات تتسلّل إلى صوره. انطلاقاً من التفاصيل التشريحية الدقيقة والمجهولة تطوّرَ إلى رؤيةٍ أوسع (أو أضيق) للجسد البشريّ. لم يكن الجنس مهمّاً لأنّ الكائن البشريّ بأكمله أصبح، في عينيه، كتلةً من الإغواءات الجنسيّة اللانهائيّة، وموزاييكاً من الرغبة، وخلية نحل من

الاحتمالات الإيروتيكية التي تتحوّل وتتجمّع بتقلّبٍ موشوريٍّ لونيّ. وبالرغم من افتقارنا إلى الأمثلة الفعلية بسبب الظروف المجهولة لوفاته، كانت يوميّاته شاهداً على تطوّره المُلهَم:

"تقول صفحةٌ من اليوميّات حوالى عام ١٩٢٥، قبل فترة وجيزة من عيد ميلاده الحادي والثلاثين: 'آه، نسيجٌ من شلاّل شَعرٍ دشَّنَ هذا الصباح! كان أحمر تتخلّله خصلات ذهبيّة، كقطعة لحمٍ طازجة، ترتعش بلا توقّف وكأنّها على قيد الحياة. الشّعرات المفردة لا تعني لي شيئاً، ولكنّ هذه الحزم، هذه الأيكات، هذه التجمّعات الممشَّطة بالأصابع الخمس جميعها ليدٍ نحيلة، كم تغمرني بالرغبة! أنا راضٍ بتخمين طولها من خلال الجزء المعروض أمامي. لا أرغب في رؤية المزيد. الاكتمال لا يترك فُسحةً للرغبة'."

وفقرات عشوائيّة أخرى، بين عامي ١٩٢٥-١٩٢٦:

"نقاء استدارة البشرة التي لا تشوبها شائبة: لا شيء



يعترض سطحها، لا عقبة أمام تقدّم العين، ولا حتّى شعرة أو شامة أو تغضّن. ما الذي تذكّرني به؟ السماء الصافية في حزيران/يونيو. الشراشف البيضاء المعلّقة كي تجفّ في يوم لا ريح فيه. سقف غرفة نومي حين أراقبه قبل أن أخلد للنوم، متخيّلاً أنّه الأرض، دون أشياء متراكمة، أو أقدام تطؤها. سطح زبديّةٍ صقيلة بيضاء مليئة بالماء قبل أن أغمس يديّ فيها[1].»

«صفٌّ من أصابع القدم الناتئة المستديرة تقف في ماء الصابون كحوريّات ريّانات سابحاتٍ في الرغوة. كلّما طال وقت تحديقي كانت سطوح الأظافر الورديّة تصفو لتبدو ملتفّةً بأخمرتها اللحميّة على نحوٍ أكبر. شعرت بارتعاشةٍ تشبه ارتعاشةَ من يدنّس المقدّسات وأنا ألتقط صورها بعدستي، حوريّات القدم تلك التي لن أعرف سيّدها أو سيّدتها. ولكن، يا لتحفّزها، يا لبراءتها، وفي الوقت ذاته، يا لإغوائها[2]!»

---

١ الدفتر ٥١ – جـ؛ وقارن كذلك الدفتر ٥٢ – جـ، و٥٢ – د.

٢ الدفتر ٥٢ – أ.



"اليوم لحقت برجلٍ إلى غرفة الدّش. نظرت عبر إحدى الفتحات في المنتصف ورأيت شقّاً أفقياً طويلاً غارقاً في الظل بين كتلتين متداخلتين، مثل جدولٍ صغير ينساب عبر الزغب. لا أعلم، ولا أريد تخمين، مكان هذا المشهد في جغرافيا جسد الرجل، بل ولا أودّ تذكّر أنّ ذلك الشخص كان رجلاً. الشق الناعم الذي يتابع طريقه بين الضفّتين المتشابكتين الناهضتين يكبر في ذاكرتي، ويتّسع ليمسّ عيني. لا بدّ أن أطوّره وأضعه في قَطْعٍ أكبر مما أعمل عليه عادةً[1]."

"لا بدّ أن يكون شقّ أذن ما رأيته البارحة. هل هو كذلك فعلاً؟ لست واثقاً تماماً، ولا أرغب في أن أكون كذلك. شكلٌ حلزونيٌّ نصف شفّاف يوغل في هوّةٍ سوداء عميقة، ما الذي تحويه؟ تترقّب مَن؟ أتوق إلى أن أُضيع نفسي في التفافاته المنسحبة، أن أغرق في متاهته، أن أسقط في لامرئيّة ظلمته المغوية الدافئة[2]."

---

١ الدفتر ٥١ – أ.

٢ الدفتر ٦٠ – ب.



"تضغّنٌ في البشرة يبدو شيئين فيما هو واحد، الوادي الصغير الذي يكاد يخترق سطح الهضبة بأكملها. حين **يتحرك يستحيل الوادي عمودياً بعد أن كان أفقياً، مُحيلاً** الطول إلى عمق. الماء الذي ينساب عبره وفوقه يصبح بدوره جدولاً، نهراً، ثم يتدفّق كشلاّل[1]."

"انكسار أنبوب مياه أرغمنا على إغلاق قسم الرجال في الحمّام العموميّ وفتح قسم النساء للزبائن من الجنسين. وبهدف تجنّب أيّ إحراج، لم نسمح إلا لزبون واحد فقط بدخول غرف تبديل الملابس كلّ مرة. وبما أنّ ذلك الزبون قد يكون ذكراً أو أنثى، وبهدف صونٍ أكبر للنقاء الجوهريّ لموضوع عشقي، تجنّبتُ (قدر إمكاني) محاولة تمييز صاحب اليدين الممدودتين من الكوّة. كنت أنتظر انتهاء الزبون من خلع ملابسه والدخول إلى حجرة الاستحمام (كنت أعرف ذلك، كالعادة، من صوت جريان الماء) لأتابع عندئذٍ وضع الكاميرا على إحدى فتحات باب الحجرة. ولم أكن أعرف ما تلتقطه العين

١ الدفتر ٦٠ – جـ؛ وقارن كذلك ٦٠ – د.

الميكانيكية إلا عند حلول الغد، حين أحمّض الفيلم. ولكنّني كنتُ أقدّر ذائقتها، لأنّها تعرف ذائقتي كذلك. **كنتُ واثقاً بأنّها لن تخذلني[1].**"

وأخيراً:

"الفارق بين التصوير الفوتوغرافيّ والنظر هو أنّ فعل الأول يدوم إلى الأبد، فيما يحدث فعل الآخر في شذرةٍ زمنيّة لا تُشبع حواسّي الشرهة على الإطلاق. أخبرني داود، النادل في "لا كوميدي"، مرةً أنّ الربّ، حسب تعاليم دينه، قد وعد جميع المؤمنين بجنّةٍ من الأجساد الجميلة ونعمة المتعة الأبديّة. ولكن هنا، على هذه الأرض التافهة، دائماً ما تصل تلك اللذّة إلى نهايةٍ ما. اكتشفتُ منذ زمن أنّ الحزن والخواء اللذين يقهران فعل الحب يُحيلانه ليصبح غير مرغوبٍ به في نهاية المطاف. لن يعزّيني الوهم الأبديّ لجنّةٍ أبديّة، ولن أغرق في الاكتئاب. تُتيح لي صوري الاستمراريّةَ التي يعجز عنها جسدي،

١ الدفتر ٦٩ – أ.

وتمنحني الزمن[1]:"

في مقالته المهمّة التي سبق اقتباسها[2] يستخدم جان لوك تيراديو مفردة "متلصّص" مرّتين عند الإشارة إلى فازانبيان. لست واثقاً من صحّة ذلك. تحمل مفردة "متلصّص" دلالةً بذيئة واتّهاماً ضمنيّاً بوجود أفعال إيروتيكية غير لائقة تنبع فيها اللذة الجنسية من التطفّل البصريّ على الحيّز الشخصيّ لشخصٍ آخر. لم "يتطفّل" فازانبيان على الآخر؛ على العكس، لقد بقي، عامداً، عند عتبة الحضور الجسديّ لزبائنه، مُتيحاً لعدسة الكاميرا، لا عينه، أن تلتقط تفصيلاً ما، أيّ تفصيل، يقدّمه الحظ ولحظةٌ عشوائيّةٌ لا يمكن التنبّؤ بها من الزمان والمكان. اعتمد فنّه بأكمله على "التقاء مجهولَيْن" لا يكون فيه المراقِب أو المراقَب مدركاً لهويّة الطرف الآخر.

لم يكن فازانبيان متفرّجاً حيادياً. كان ممثّلاً ينتظر إشارة الملقّن لينطق بعبارته. وكانت مسؤوليّته تبدأ بعد تحميض

١ المصدر السابق.

2 Jean-Luc Terradillos, "Le cas Vasanpeine".



الفيلم في الغرفة المظلمة، حالما تُنهي المواد الكيميائيّة عملها ليكون النتاج أمراً غير محدَّد ولا مالك له، مثل كوكبٍ جديدٍ في السماوات دخل مجال رؤيته، بحيث يقبله عندئذٍ لا بكينونته، أو صيغته الواعية، بل بتجلّيه اللاواعي ثنائيّ البعد على ورقٍ صقيل. دون أيّ إلمامٍ بالأعمال الأدبيّة والفلسفيّة العظيمة في الماضي، لم يكن فازانبيان ليعلم (هو لم يكن يعلم بكل تأكيد) أنّه، عبر مقاربته المولعة بالتفاصيل تجاه العالم المحيط به، كان يقلب المفهوم الأفلاطونيّ بشأن الأسلاف الأصلية المطروح منذ قرونٍ كثيرة في حديقةٍ أثينيّة[1]: بالنسبة إليه، بالنسبة إلى هذا الفيلسوف الطبيعيّ البواتيفيّ المؤمن بالحدس، لم يكن الكون تجسّداً لصيغ موجودة سابقاً بل، على العكس، لصيغ تسعى جاهدةً للوصول إلى وجودٍ أصليٍّ كان هو، أي فازانبيان، قادراً على توليدها عبر تحريك مغلاق الكاميرا وطقوس الغمر في سائل التحميض.

---

1 Cf. Stan Persky, "Does the Platonic archetype have a Platonic archetype?" in *Mind*, XX-12 (Vancouver, Simon Fraser, 1984).



كيف تمكّن فازانبيان من التقاط هذه الصور دون أن يُكشَف أمره طوال سنوات؟ كيف تمكّن من العمل بسريّة وكفاءة داخل غرف الحمّام العموميّ الرطبة الكئيبة؟ نعلم أنّه طوّر آليّة حركة مغلاق الكاميرا، وخفّض زمن التعرّض للعوامل الجوية على نحو أكبر ممّا كان يحلم به مسيو كوساكابي؛ كما نعلم أيضاً أنّه طوّر إجراءات عمله في غرفة تحميض مظلمة داخل خزانة ضخمة ملحَقة بغرفة نومه التي لم يكن يُسمَح لأحد بالدخول إليها. لدينا إثبات (بفضل أبحاث تيراديو) بأنّ الأضواء الكهربائية كانت موجودة في كلّ حجرةٍ من حجرات الحمّام العموميّ "بناءً على الاقتراح المفيد الذي طرحه الخادم"، كما تشير السجلّات البلدية لعام ١٩٢٤[1]. قد يبدو مفاجئاً أنّ اقتراح فازانبيان تمّ تنفيذه، بخاصة وأنّ الكهرباء كانت باهظة، وأنّ مصابيح الغاز كانت لا تزال تُستخدَم في إنارة شوارع مدينة بواتييه حتى عام ١٩٢٣. يكمن التفسير ربما في حقيقة أنّه قبل فترة قصيرة تم اكتشاف فضيحة

1 *Rapport officiel sur les débats in camera à l'h*ôtel Ville de Poitiers (Poitiers, décembre 1924).



صغيرة، في إحدى حجرات الحمّام العموميّ، تتعلّق بكاتب في المحكمة وابنة أحد قضاة بواتييه[1]. أُخمدت الأقاويل بشأن العلاقة بسرعة، ولكنّها أتاحت لفازانبيان ربما أن يُقنع البلدية بأنّ الإنارة الشديدة ضروريّة للحؤول دون حدوث حالات التسلّل البذيئة هذه في مكان يُفترَض أنّه معبدٌ للخصوصية. تتعارض إشارة تيراديو إلى أنّ هذا الإجراء تزامنَ مع ارتفاع الوعي الصحيّ لدى السكّان، ومع رغبةٍ جماعيّة في تأكيد فعالية الصابون في إزالة الأوساخ الجسدية مع تأكيد البروفيسورة آشينبورغ بأنّه "حتى نهاية الحرب العالميّة الثانية لم تكن غالبية الشعب الفرنسيّ ترى طائلاً من غسل أجزاءٍ بخلاف الأجزاء الظاهرة من الجسد".[2] من المحتمل أن تكون معظم هذه الوقائع قد ساهمت، كلياً أو جزئياً، في تسهيل العمل السريّ لفازانبيان، وتسريع الأحداث المأساويّة التي أدّت إلى سقوطه المريع. بصرف النظر عن الأسباب، ليس ثمة

1 Marie-Paule Rolin, *Savoureuses histoires de l'histoire de Poitiers* (Poitiers, Librairie de l'escalier, 1989).

2 Professor K. Ashenburg, Introduction to *Go Wash Your Hands!*



شك بأنّ فازانبيان نجح في تطوير منهجٍ في التصوير الفوتوغرافيّ أتاح له، عبر استخدام كاميرا بدائيّة والعمل في ظروف صعبة ومعقّدة، إنتاج بعضٍ من أكثر الإبداعات أصالةً وروعةً في زمنه حيث كانت حقبة العمل بالضوء والورق المعالج كيميائيّاً.

لو كان فازانبيان، حتى وفاة مسيو كوساكابي، قد ابتدأ بما يمكن اعتباره علاقة عشقٍ مع العالم عبر حاسّة البصر، في السنوات اللاحقة، بعد تحرّره من التدقيق الصارم ولكن الودود لسيّده، لكان وجد صوته المتفرّد، أو لو شئنا الدقّة، نظرته الخاصة. أتاحت له الكاميرا المحمولة تجسيد علاقته الدنيويّة في لمحةٍ من الهوس البصريّ الذي أصبح ملموساً من خلال استخدام الفيلم، وهي تقنيّة أسبغت حقيقةً مجسَّدةً على موضوع تأمّلاته، مانحةً إياه وجوداً فيزيائيّاً ودائماً بدلاً من كونه إدراكياً وسريع الزوال. وما كان، حتى ذلك الوقت، مصدراً للحظات الحب (رؤية الشذرات المدهشة) تحوَّلَ الآن إلى فعلٍ إيروتيكيٍّ بأقصى ما تحمله الكلمة من

معنى، وإلى حميميّةٍ منعشة أصبحت ملكاً له وحده في خصوصية غرفة نومه.

نعرف من يومياته[1] أنّ الصور الجاهزة كانت تُوضَع برفقٍ على سرير فازانبيان، وأنّه كان يجول بنظراته عليها وهو عارٍ تحت الأغطية، مرةً تلو الأخرى، دون توقّف، بحيث يكون على حافّة الارتياح دون أن يسمح لنفسه ببلوغه أبداً بما أنّ تراكم التفاصيل الجسديّة المثيرة تسبَّبَ له بتوتّرٍ دائم بشأن أيّ اكتمال. ولا نعلم ما إذا كان مزيج الصور يعبّر عند فازانبيان عن مُعادِل تحفيز اللمس والنظر، والرائحة والتذوّق والصوت، لتلك المثيرات التي يتطلّبها العقل ليولّد في داخلنا انطباع إخماد النيران الشرهة للتوق والرغبة. سأفترض أنّ الإشباع الاعتياديّ للإثارة لم يكن يعني، بالنسبة إليه، التعاقب الواضح للتحفيز. كان المسار التدريجيّ هو ما يهمّ، وليس الوصول.

على نحوٍ منفرد، كانت كلّ صورة تحوي لقطةً ينحصر

[1] الدفتر ٦٥ – أ؛ وقارن كذلك ٦١ – أ و٦١ – جـ.



مغزاها في الهوامش الاعتباطية للورقة: أي، كلّ صورةٍ التقطتها عدسة فازانبيان أصبحت، عبر حدود الإطار بذاتها، كياناً مكتفياً بذاته يشير (أو يحفّز) إلى معنى في عين الناظر الذي كان، في هذه الحالة، هو الفنّان أيضاً. عرف فازانبيان أنّ هذه الخطوة الأولى في فعل الخلق، مثل النظرة الأولى للعاشق إلى معشوقه، تعرّف معنى العلاقة، بما أنّ كلّ شيءٍ قادمٍ مبنيٌّ على الانطباع أو التخيّل الأول. في حالة العاشق، يكون الأمر تخيُّلاً نابعاً من الملامح الجسدية الخارجية، ولكن كذلك من الأمل والتوق الداخليَّيْن؛ وفي حالة الفنّان يكون نابعاً من إدراك العالم الخارجيّ، ولكن كذلك العالم الجوّانيّ المُعاد تخيّله. ما يُلتَقط في لحظةٍ من الزمن بالنسبة إلى العاشق سيُقَصّ ويُلصَق على قطعةٍ من الورق الحسّاس بواسطة الفنّان، وفي ذلك الفخ، في ذلك التسييج، تقوم تلك الحدود المفروضة على العمل الفنيّ، على موضوع العشق، بتوليد حكايتها ومعناها.

الخطوة الثانية، تتشكّل بداية الحوار مع المعشوق،

عند فازانبيان، في وضع اللقطات متجاورةً بحيث تصبح الحدود المؤطِّرة الآن، فعلياً، جسوراً تُفضي إلى كياناتٍ أخرى مكتفيةٍ بذاتها، بحيث تسمح لها باستعارة ومنح مغزى لجاراتها المسيَّجة، بحيث تسهم جميعها، عبر تقاربها التام، بتوليد ميزة الشذرات المجمَّعة. قد تعطي الغمّازة أو التغضّن بمفردهما ألف معنى مختلف لعين العاشق؛ وحين تتّحد مع بروزٍ أو انتباج ما، سيصبحان جزءاً من شيءٍ آخر، ميرموكوليون[1]، كائناً مشكَّلاً من عنصرين متمايزين. فالخيط أو النُّسالة، الموضوع بجانب صفيحةٍ معدنية أو رقاقةٍ طينية مثبّتة بدبّوس سيصبحان، في جغرافيا فازانبيان الإيروتيكية، لا مجرّد مَعْلَم بل منطقةً بأسرها، وداخل هذه الغابات، والبحيرات، والسهوب، والقمم الجبليّة المجمَّعة كان فازانبيان يحبّ تسليم نفسه للضياع ليلةً إثر أخرى.

لدينا، في يومياته، توصيفٌ لتلك الملاحظة المعتادة بشأن الفنّ والأدب كما خبرها فازانبيان، أي إدراك الهوّة

١ ميرموكوليون: كائن أسطوريّ، يُعرَف باسم آخر هو "فورميكاليون"، يتكوّن من جسد نملة ورأس أسد. (م)



بين العمل مستوعَباً والعمل منتهياً. كان ثمة إحساس بالنقصان يسكنه، أي معرفة أنّ هذا الأمر بذاته، بصرف النظر عمّا يغويه للانخراط في مراقبةٍ دقيقةٍ تفصيليّة، سيبقى محتجباً عنه في نهاية المطاف. إذ يصرّح في مراجعةٍ ذاتيةٍ غير مسبوقة عنده:

"خلعت ملابسي، فركتُ يداً قذرةً على جسدي النحيل كلّه، حدّقتُ في الصور الجميلة المجمَّعة في ترتيبٍ مذهل على سريري، تلمّستُ السطوح الناهضة والأيكات المنتصبة، النعومة والرطوبة، روائح الزَّبَد والملح والقرفة، الفرقعة والصرير، الشهقة والتنهّد. أغلقت عينيّ واستلقيت على السطح البارد القارس، ناشداً الدفء كي يبلغني، كي يتقبّلني ويحتضنني، كي يغيّر جسدي كما غيّرتْ عيني تلك الأشياء. ولكن الخيبة دوماً، الإحباط دوماً! أناتول، أناتول، هذه الأشياء لا تريدك، لا تحبّك، لن تُعيد إليك شغفك! مجدداً ومجدداً سيكون بمقدورك التسلّل مع حبيباتك، مؤمناً بأنهنّ ملكك لأنك منحتهنّ حبّك. ولكنّك مخطئ، أنت

مخطئ مجدداً. كلّ ما بوسعك أن تأمله هو المراقبة والحب والانتظار، ولكنّ الحبيبة المتخيَّلة، المخلوقة من كلّ هذه المجوهرات، التي تكون متاحةً بسخاء في العالم بحيث يكون لكلّ كائن، كلّ بائع، كلّ متسوّل، كلّ موظّف حكوميّ معتدّ بنفسه، كلّ عجوز منهَك، كلّ حيزبون، حصّةٌ فيها، لن تكون تلك الحبيبة لك أبداً. ستبقى دوماً، بالنسبة إليك، متخيَّلةً ومستحيلة[1]!"

هذا الدرب غير الاعتياديّ، والمرهق - لو جاز لي القول -، الذي اختاره فازانبيان بالرغم من جميع محاولاته للإشباع الجسديّ (أو الذي اختير له بفعل ظروفٍ محتومة، بعضها خارجيّة وأخرى متأصّلة داخليّة)، كان سيستمر في التفتّح بلا شك نحو إنجازات مغرقةٍ في التفاصيل وأهداف غير قابلة للبلوغ، وسينتج في المحصّلة عملاً بمثل هذا الصفاء لم نكن لنخمّن بشأنه شيئاً إلا عبر الأمثلة الشحيحة المتبقيّة بين أيدينا، لو لم يتم "حَرْف" فازانبيان (استخدام هذا المصطلح

١ الدفتر ٦٤ - أ.

دقيقٌ بلا شك) عن سعيه السامي بفعل تدخُّلٍ غامض وغير متوقَّع.





- ٢ -

الواقعيّ، لو كان فنّاناً،
لن يسعى ليرينا صورةً عاديّةً للحياة،
بل سيمنحنا رؤيةً أكثر اكتمالاً عنها،
أشدّ جذباً،
أكثر إقناعاً من الواقع بذاته.
(غي دو موباسان، تصدير لـ بيار وجان)




مكتبة
الفكر الجديد

في إحدى الظهيرات، وفيما كان يحدّق في الأشكال المعقّدة التي خلّفتْها بقايا قهوته في الفنجان الذي يطلبه دائماً بعد الغداء في مقهى "لا كوميدي"، والكلب القبيح جائمٌ عند قدميه كالمعتاد، لمح فازانبيان بزاوية عينه شخصاً ضئيلاً ممتلئاً يجرّ خطواته واقفاً خلف زجاج النافذة المتجمّد. شيءٌ ما في الشكل أو الحجم، أو ربما في المشية المتردّدة، دفعه إلى رفع رأسه وملاحقة تقدّم الشخص نحو المقهى حيث استقر عند إحدى الطاولات البعيدة، في الركن الأشدّ ظلمةً في الغرفة.

لا نملك توضيفاً للشخص؛ وسيكون أمراً مفاجئاً لو امتلكنا توصيفاً كهذا، بما أنّ فازانبيان، كما نعلم، نادراً ما يفصّل في يومياته بشأن الأشخاص الذين يلتقيهم، ولا يقدّم أيّ توصيفٍ عنهم بالمجمل. لم يقل شيئاً عن الشخص ذاته، باستثناء أنّه، كنتيجةٍ لحضور هذا

الشخص، تأخّر عن عمله للمرة الأولى في حياته[1].

بوسعنا التأكيد بشيءٍ من الثقة (كما يفعل تيراديو[2]) أنّه ابتداءً من ذلك اليوم تغيّرَ أمرٌ ما في فنّ فازانبيان على نحوٍ طفيف: تحوَّل تركيزه، وغيّرت عيناه الثاقبتان بؤرة اهتماماتهما. الحب عاطفةٌ غامضة. سمته الأشدّ وضوحاً هي عدم قابليته للتفسير، ارتباطه وتجذّره في الإطار الأقل وضوحاً. في مسار حياتنا العادية، ما يقلب فجأةً توجّهات سلوكنا ويحرّض ميلاً عشقيّاً ملتهباً كان مجهولاً قبل تلك اللحظة هو سؤال لا تمكن الإجابة عليه عبر المؤرّخين على نحوٍ دقيق أبداً. أحياناً قد تعمد لوحةٌ أو حكايةٌ موحية، سمةٌ شخصيّة بارزة أو صفةٌ مميّزة في الطبع، إلى تقديم سبب (بالرغم من أنّه يكاد لا يكون حاسماً) بشأن الحالة الخاصة، التي عادةً ما تكون غير متوقَّعة، التي تستحوذ على جسدنا وعقلنا. في حالة فازانبيان، لا نملك معلومةً كهذه. كلّ ما نعرفه

١ الدفتر ٨١ – أ.

2 Jean-Luc Terradillos, “Le cas Vasanpeine”.



تسليم أنفسهم إلى ما يمكن تسميته إعادة بناء "نصف-حقيقيّة" للأحداث.

في الأيام القليلة التالية انتظر فازانبيان على طاولته في "لا كوميدي" عودة ذلك الشخص. ولدهشة الكلب القبيح الشديدة، مضى سيّده ليتجوّل في الشوارع المحيطة بقصر العدل، وكاميرته في جيب معطفه الضخم، قبل وبعد ساعات عمله في الحمّام العموميّ. مرةً أو اثنتين تجرّأ على الخروج مساءً في بحثه الدؤوب. وفي ظهيرة أحد أيام السبت (كما تشير اليوميّات، دون تحديد موعد دقيق[1]) رأى الشخص مرةً أخرى.

كان جالساً في "لا كوميدي" وقد تهيّأ للمغادرة بعد أن دفع ثمن قهوته، عندما انتبه إلى الشخص المكوّر نفسه خارج النافذة ذاتها. هذه المرة، لم يدخل الشخص إلى الكافيتريا، بل غيّر طريقه، بعد لحظة تردّد، ليتّجه نحو السوق. قرّر فازانبيان، والكلب القبيح عند قدميه، أن يتبعه. صعوداً في شارع ريغراتيري باتّجاه الكنيسة،

١ الدفتر ٨٢ – ب.



بجانب بسطات الخضار والجبنة، عبر شارعه وأكشاك الأزهار، وأخيراً نزولاً في شارع غراند الضيّق بمنازله العتيقة، تبع فازانبيان الشخص الضئيل المسرع الذي، رغم أنّه لا يبدو على عجلةٍ من أمره، تقدّم بسرعةٍ لافتة، حاملاً سلّةً مجدولةً مستديرةً بالية.

بما أنّه يوم التسوّق، كانت المنطقة غاصّةً بأصحاب المتاجر الصادحين والزوّار الفضوليين والخادمات المثقلات بالغسيل والباعة المتجوّلين، وكان الباعة والمتسكّعون مختلفو الأحجام من الجنسين يجعلون التقدّم أمراً صعباً. مرةً أو اثنتين أطلق الكلب القبيح عواءً حاداً إثر تعرّضه لدهسة أو ركلةٍ من أحد العابرين؛ ومرتين أو ثلاثاً احتكّت الحافّة الحادّة لإحدى السلال أو الحِمل الثقيل لأحد الأكياس بخاصرة فازانبيان. كان الشخص يغيب عن نظره أحياناً في رحلة المطاردة، فيحسّ فازانبيان بيأسٍ خانق إلى أن يراه مجدداً، يتدحرج قُدُماً. فجأةً، حالَ وصوله إلى فندق "بارباران" المتداعي، توقّف الشخص ونظر إلى الأعلى للحظة نحو الواجهة المهيبة، كما لو كان غير واثق



من مدى قوّة استنادها. تذكّر فازانبيان فوراً وجود نقشٍ، أعلى مدخل الفندق، كان معلّمه في المدرسة قد فكّ رموزه للتلاميذ منذ زمن بعيد. "NEC SPE, NEC METU" قرأه الآن، واستعاد ترجمة القول المأثور عبر السنوات: "بلا أمل، بلا خوف". كم بدت تلك الكلمات في محلّها تماماً بالنسبة إليه، وهي تحثّه على متابعة مطاردته التي لا تبشّر بالخير!

انتزع الشخص إبهاماً قصيراً ممتلئاً من أغطيته وضغط الجرس. أطلق الباب صريراً وفُتح، ودخل الشخص. أطلق الباب صريراً آخر وأُوصد. وقف فازانبيان مرتبكاً في طريق العابرين، متردّداً بشأن حركته التالية. خلف الباب، كان يسمع أصواتاً، أصواتاً عاليةً صادحة، ولكن كان من المستحيل تبيّن ما تقوله تحديداً. هل كان أحد تلك الأصوات صوت الحبيب؟ حاولت أذناه التقاط النبرات التي ظنّ أنّها له، من بين متاهة الأصوات المتداخلة، وكأنّه يحاول تتبّع عزف آلةٍ منفردةٍ في أوركسترا سمفونيّة. أخفق في هذا. تابع وقوفه، وأنصت. فجأةً انفجرت جلَبةٌ مزعجة من داخل البناء، وهياجٌ وشجار، وصرخات وضحكات



وشتائم. ثم صمت. فُتح الباب مجدداً وخرج الشخص، وانتبه فازانبيان إلى أنّ سلّة الحبيب كانت تحوي الآن دجاجةً ميتة كان رأسها يتأرجح على الحافّة المجدولة.

كانت محطّة الشخص التالية عند محلّ بقالةٍ صغير محشورٍ بين متجر خردوات والواجهة الكالحة لمكتب كاتب العدل. مُبقياً على مسافةٍ معقولة، شاهد فازانبيان يد الشخص تخرج مجدداً من إحدى طيّات الثياب الكثيرة، لتنبش في صناديق الخوخ والتفاح. معتاداً على تجاهل الأشياء المحيطة بهدف تركيزٍ أمثل على موضوع اهتمامه، أقصى فازانبيان من ناظريه الشارع الغاصّ بحشوده المتعجّلة، وركّز عينيه على الكفّ الممدودة التي تضمّ إصبعين صغيرتين، برّاقتين كقرنَي حلزون، وهي تقلّبهما بحرص على فلقة خوخة. أماماً وخلفاً كانت الإصبعان تجولان على السطح الأملس بحرصٍ فائق، إلى أن تبيَّنَ أنّ الخوخة تلك اجتازت الاختبار، فوُضعت بحذر على جسد الطائر الميت. أُخضعت خوخةٌ ثانيةٌ للاختبار ذاته، ثمّ ثالثة. في هذه اللحظة تدخّل البائع بتحذيرٍ صارم كيلا

يتابعِ الشخص تقليبه للبضاعة. همهم الشخص بعبارةٍ لم يتمكّن فازانبيان من التقاطها، ثمّ دفع قطعتين نقديتين للبائع العابس، وتابع طريقه مجدَّداً بسلّته التي تحمل الدجاجة والفاكهة، متعثّراً كروئيا سكّيرٍ لطيّب الذكر سان نيكولا. وتبعه فازانبيان والكلب على مسافةٍ حذرة.[1]

نعلم من الدفترين[2] أنّ الشخص توقّف في محطّةٍ أخرى قبل إكمال طريقه إلى وجهته الأخيرة. بالقرب من القصر المهيب المعروف منذ قرون بكونه منزل المسامير الثلاثة يوجد منذ سنوات طويلة محل مهجور لبيع الخمر لا يحمل أيّ لافتة أو اسم، ولكنّه مع ذلك كان يجذب الانتباه بسبب الروائح الكحولية التي تتسلّل إلى شارع غراند من الصناديق القذرة. لم يُرَ أيّ شخص وهو يدخل كما لم يُعرف أحدٌ (بحسب كتاب سي. بورتيللي الهام **بائعو الخمور في فيان**[3]) بكونه زبوناً، ولكن كان من المعروف

1 استقيتُ تفاصيل هذه المطاردة الشبيهة بالمغامرة من الدفترين ٨٢ – ب و٨٢ – جـ اللذين يتوسّع فيهما أ. ف. على غير عادته.

2 الدفتران ٨٢ – ب و٨٥ – جـ.

3 C. Portelli, *Les marchands de vin de la Vienne* (Châtellerault, Societé pour la prévention de l'alcoolisme, 1980).



أنّ كميّات هائلة من خمرة الشينون والسومور كانت تصل إلى هنا في السنوات التي سبقت الحرب العالميّة الثانية، ورغم إغلاق المحل بعد الاستقلال بفترة وجيزة كان لا يزال ثمة دلائل على عمليات بيع كبيرة من خلال بقع الخمر القاتمة على حجارة الرصيف خارج العقار رقم ١٠٦ في شارع غراند. في هذا الكهف الكحوليّ اختفى الشخص عدة لحظات ثم خرج حاملاً زجاجتين مغبرّتين وضعهما مع الدجاجة والخوخ، ثم تابع طريقه مجدداً.

سُمّي شارع غراند بهذا الاسم لاتّساعه وشهرته. وعلى أيّة حال، ورغم أنّ القسم العلويّ القادم من نوتردام، الذي يشغل ثلاثة أرباع الشارع، مزدحمٌ عادةً معظم الأيام، إلا أنّ القسم السفليّ المتبقّي، المتاخم لحافّة النهر، نادراً ما تجد أحداً فيه، وهنا لا يعود صخب شارع غراند أكثر من مجرّد ضجيج باهت. مقترباً من ضفّتي نهر كلان، متردّداً كمن يحاذر الدنوّ من المياه، يتفرّع شارع غراند إلى شبكةٍ من الدروب والأزقّة التي تتشابك لتشكّل بقعةً مختلفةً من المدينة، ساكنةً ولا تغري بالاقتراب، كالزوائد

الشوكية الضارّة التي تنمو حول الجزء السفليّ من شجرةٍ باسقة. ليلاً، كان لهذا التجمّع العشوائيّ مظهرٌ كالحٌ كئيب كمقبرة، وصفه الشاعر البواتيفيّ دينيس مونتبيلو بكونه "سلوك البومة الظلاميّ في المراقبة الليليّة"[١]؛ أمّا نهاراً فكان يتطلّب تهوّراً بائساً. في السنوات الماضية تمّ تجديد وترميم كثيرٍ من بيوته، حيث طُليت أبوابها المزدوجة الضخمة بالدهان أو الورنيش، وأُصلحت أفاريزها الحجرية ومصاريع نوافذها الخشبية. ومع ذلك، وفي الثلاثينيات، كانت هذه المنطقة، المعروفة باسم حيّ بون جوبير، غارقةً في العطن والروائح الكريهة، ورُويت قصصٌ شنيعة عمّا يدور خلف جدرانها[٢]. نحو هذه المتاهة

1 Denis Montebello, "Ode au Pont-Joubert" in *Pour broyer le Poitou* (Cognac, Le Temps qu'il fait, 1999).

٢ من بين القصص الكثيرة الأخرى المتداولة عن بون جوبير، تستعيد ماري بولي رولان في **قصص مثيرة من تاريخ بواتيه** المصير المأساوي لعائلة غرانسان التي ذُبح أفرادها، واحداً تلو الآخر، وطُحنوا ليصبحوا نقانق على يد الجدّ المجنون الذي كان يمتلك محل الجزارة القريب، وأسطورة الخادمة المجنونة في مونموريون التي جاءت عام ١٨٢٢ لتعيش في هذه المنطقة من بواتييه وتُغوي الشبّان للمجيء إلى غرفتها ثم تسمّمهم بمزيجٍ من البطيخ شديد النضج ومياه المجارير.



المنفّرة لحق فازانبيان وكلبه بالشخص الضئيل.

إنّ ملاحقة الحبيب كليشيه أدبيّ معروف جداً بحيث لا نحتاج إلى مناقشته هنا، ومع ذلك قد يكون من المفيد تذكير القرّاء بالموضع الذي تكمن فيه الطريدة في تطوّر فازانبيان الفنّي. ليسبيا كاتولوس، وبياتريس دانتي، ولورا بيترارك، ومستر دبليو. إتش عند شكسبير، جميعهم يظهرون في بدايات بحث العاشق، لا في نهايته فحسب، كما هي حال المصدر والأصل لإلهام الشعراء. أما بخصوص بطلنا (كما أشار البروفيسور آلان كيلا فيلغيه في دراسته المهمّة عن الجذور التاريخيّة لـ"حالة فازانبيان") يأتي المنهج أولاً، ثم الغاية. أي، كان أسلوبه الفنيّ، ورؤيته الملهَمة، وعينه المدقّقة في التفاصيل قد تطوّرت قبل وقتٍ طويلٍ من ظهور الموضوع الفعليّ لفنّه في المشهد. وكما يشير البروفيسور كيلا فيلغيه بذكاء، فإنّ التاريخ الكليّ لجنوب غرب فرنسا، منذ أيام الملك تشارلز مارتيل، يُظهر أنّ الأحداث هي التي تقرّر دوماً الاتّجاهات الفنية، والصَرعات، وأسلوب الحياة، والفلسفة المحدَّدة المرتبطة بالمنطقة، وبالتالي لا بدّ أن

نعذر الباحث الاعتياديّ للافتراض بأنّه، حتى في حالة فازانبيان، لا يمكن فهم فنّه بوصفه شيئاً آخر بخلاف كونه ثمرة التاريخ، لا بذرته: ليس كذلك، ليس كذلك! إذ كما يقول البروفيسور كيلا فيلغيه بنبرة تباهٍ: "الذائقة والخيال سبقا إنجاز فازانبيان المتوَّج، ولكنْ المخفق، وهو بهذا يكون متفرّداً في منطقة بواتو شارانت"[1].

بالنسبة إلى فازنبيان، فإنّ ذلك السعي الذي بدأه متأخّراً جداً في مهنته استمرّ الآن عبر شوارع بواتييه بسرعة متوسطة. عبر نفقٍ حجريّ، حول زاويةٍ متآكلة، صعوداً على رصيف مبقّعٍ بالروث، وعبر مجرورٍ مفتوح، كان الشخص يتابع طريقه دون أن يلتفت أبداً. كان فازانبيان، الذي نادراً ما يخرج للمشي في شوارع المدينة، ولم يسبق له أن اقترب من هذه المنطقة الكالحة على الإطلاق، يحسّ بشيءٍ من الدّوار، بحيث لم يعد يميّز ما إذا كان يتقدّم باتّجاه النهر أم يعود أدراجه إلى السوق. انكشفت ساحةٌ صغيرة أمامه ثمّ انغلقت كفخّ؛ انزلق شارعٌ ضيّق

1 Alain Quella-Villéger, *Tombeau d'Anatole Vasanpeine* (Poitiers, L'Office du livre, 2000).



أمامه ثمّ تلاشى فجأةً في ملعبٍ مهجور. تابع طريقه قُدُماً وقُدُماً، والكلب القبيح عند قدميه دوماً.

أخيراً توقّف الشخص عند باب منزلٍ لا يتميّز عمّا حوله بشيء، لم يكن أقذر أو أكثر تداعياً من المنازل الأخرى، ودخل. انتظر فازانبيان محتاراً بشأن ما سيفعله. مرّت دقائق، ثم ساعات، وأخيراً، في الطابق الثاني، فوق رأسه، سمع مصراعَيْ نافذةٍ يُفتحان ورأى كفّاً صغيرةً تثبّتهما بالجدار. أُنير ضوء، وسُحبت ستارةٌ شبكيّة، وتحرّك ظلٌّ مستديرٌ حول الستارة جيئةً وذهاباً. لا يزال فازانبيان منتظراً. نام الكلب القبيح على الرصيف. حلّ الظلام، وأُنير مصباح الشارع بضوءٍ شحيح عند الزاوية.

هنا مجدداً، لا بدّ أن أعتذر عن ابتعادي عن الوقائع الدقيقة نحو شيءٍ من الحشو. يشير تاسيتوس في موضعٍ ما من **الحوليّات** أنّ مسجّل الوقائع لا يمكن أن يُلام على الهفوات التاريخيّة المسرودة بأسلوبٍ جيّد[1]. أن نقول إنّ فازانبيان نظر إلى نافذة الشخص بتوق، وإنّه تجاهل

1 Cornelius Tacitus, *The Annals*, book IX 12-.

الكلب الجاثم عند قدميه، وإنّه، رغم بنيته الجسديّة الضئيلة (بحسب ما تبيّنه الصورة الفوتوغرافيّة الوحيدة التي لدينا عنه)، ظنّ أنّه قادر على تسلّق الجدار العاري مستخدماً مسكتَيْ المصراعَيْن كدعّامتَيْن، وإنّه استطاع التعلّق بعتبة النافذة بيده اليسرى قابضاً على كاميرته باليمنى، وهو يسترق النظر مشدوهاً إلى غرف طريدته، كلّ هذا ليس إلا توصيفاً دقيقاً لأحداث ذلك المساء. رأى الشخص يجول في غرفةٍ تغصّ بالفوضى، متفادياً الأشياء المتراكمة ببراعة، ورآه يدخل المطبخ الصغير ويُخرج مشترياته بحرص من السلة، وراقبه يجهّز الأواني اللازمة لتحضير الوجبة. وبعين العاشق المتحيّزة، أُعجب بالمهارة التي كان يستخدم بها الشخص أصابعه لغسل وتجفيف ودهن الدجاجة بالزبدة والملح، وبرصانة لم يسمح فازانبيان لنفسه بتخيّل (أقتبس من الدفاتر[1]) "ما يمكن أن يكون عليه ملمس تلك البشرة الملساء الشاحبة في المسّاج والتدليك". وضع الشخص الدجاجة في مقلاة تحمير، وأضاف حبّات خضار، ثم وضع الصينية في الفرن. ثم، غير عالمٍ بأنّ ثمة متابعاً مخلصاً

١ الدفتر ٨٥ — ب.



ومعجَباً يشاركه سهرته، أزال الشخص فلّينة زجاجة الخمر، وجلس ينتظر وهو يرتشف بتأمّل. وانتظر فازانبيان معه.

يعلّمنا الشعراء أنّ الانتظار، بالنسبة للعاشق، مصدر سعادةٍ وشقاء في آن، مسرّات الترقّب تتّحد مع شقاء عدم تحقّق اللقاء، حالةٌ من الارتقاء يكون فيها، في الوقت ذاته، فينوس وحشد عشّاقها وساتورن سيّد الكآبة. في فعل التأمّل، يضع العاشق معشوقه في لحظة متجمّدةٍ في الزمان والمكان حيث لا مظهراً ذاوياً، أو تغيّراً في العاطفة أو الوضع، يمكن له أن يكسر أو يخدش الحقيقة الثابتة لحبّه. بالنسبة إلى العاشق، الزمن ليس لصّاً بل واهبٌ، ساحرٌ سخيّ يغدق عليه الهدايا، ليس أقلّها الإضافة الدائمة للوهج العشقيّ، والتوتّر الاحتفائيّ قبل الغزو الذي تشنّه نقطة التحوّل، والترقّب المنعش للقلب قبل لحظة التجلّي. المعشوق يبقى ساكناً وعالياً في إغوائه الحتميّ، كالجبل المغناطيسيّ في **ألف ليلة وليلة**، فيما العاشق يُبحر نحوه دون توقّف، متخفّفاً تدريجياً من حمولته الفائضة عن الحاجة، واثقاً بديمومة محبوبه، مؤمناً بشمال بوصلته.



ثمة أغنية بواتيفيّة من القرن السادس عشر، نقلتها إيستل لوميتر، تعبّر بدقّة عن هذا التشعّب:

بمَ نتشابه،
أنت، وأنا، وثلج مايو؟
أنت ببياضه الرائع،
وأنا بذوبانه.[١]

على أية حال، بالنسبة إلى فازانبيان، المحنة الانتشائيّة لـ"الذوبان" أصبحت أشدّ ألماً بسبب الوضع المُربِك الذي كان مُرغَماً فيه على الانتظار، ورغم أنّ قلبه رقص ابتهاجاً لمجرّد رؤية حبيبه، فقد بدأت عضلاته، الأقل حساسيّةً تجاه المغريات النادرة، بالتشنّج في انقباضات مزعجة كنوع من الاحتجاج، ملوّحةً ببداية تشنّجٍ عضليّ خطير. ولكنّه تماسك بسرعة.

أخيراً أعلن رنينٌ حادّ نضوج الوجبة، وبمهارةٍ لا تشبه

1 “En quoi sommes-nous semblables/Moi, la neige et ma belle?/ Elle en beauté et blancheur,/ Moi à fondre pour elle.” Estelle Lemaître, *Florilège de chansons poitevines* (Arles, Actes Sud, 1999).



إلا تلك التي شهدها فازانبيان في تحضيرات الوجبة حمل الشخص الدجاجة المحمّرة من المقلاة ووضعها في صحن، ثم جلس مع كل ذلك الجمال السامي الذي يليق بكاتدرائيّةٍ بلون الكهرمان، السكّين في يد والشوكة في أخرى، "كالشمس المستديرة بذاتها في حضرة الآلهة"[١]، ثم هجم عليها بنهَم سوقيّ. بعد أن كاد يبكي بفعل جمال المشهد التام الشاملٍ البسيط، راقب فازانبيان الأدوات وهي ترتعش؛ الجلد البنيّ وهو ينفتح؛ الدهن الذهبيّ يسيل؛ اللحم يُقطَّع إلى أنصاف وأرباع، ثم يُنخَس ويُهرَس، قبل أن يختفي بسرعة مذهلة داخل الفتحة الضئيلة للفم ضيّق الشفتين. قطعةً إثر أخرى، شريحةً إثر أخرى، قضمةً إثر أخرى من اللحم الأبيض والذهبيّ، اختفت الدجاجة داخل الجسد الممتلئ الشره. وسرعان ما لم يتبقَّ أيّ شيء عدا الفجوات الفارغة في الهيكل العظميّ في الصحن الفارغ. كانت زجاجة الخمر قد شُربت، وفُتحت الزجاجة الثانية لتلاقي المصير ذاته، والآن (كما توقّع فازانبيان دون أدنى

١ هذا التشبيه خاص بفازانبيان، مجسّداً إحدى لحظاته الشاعرية. قارن مع الدفتر ٨٦ – ب.

شك) حان دور الخوخ. بوسعنا تخيّل أفكار فازانبيان وهو يشاهد الأسنان الصغيرة تقضم الثمرة الملساء.

انتهت الوجبة. مسح الشخص وجهه بمنديلٍ قماشيٍّ أحمر كبير، تجشّأ بصوتٍ خفيض راضٍ، ثم ألقى الصحون الوسخة في المجلى الحجريّ بلا مبالاة ساحرة. والآن، بمشيةٍ أثقل على نحوٍ طفيف، عاد إلى الغرفة الأولى. تماماً تحت النافذة التي كان يراقبها، انتبه فازانبيان إلى السرير. بدأت نبضات قلبه بالتسارع وهو يراقب الشخص وهو يبدأ بخلع ثيابه.

طبقةً إثر أخرى، تخلّص الشخص من الشال، الكاب، المعطف، السترة، البنطال ذي الطراز التركيّ، الحذاء، الجوارب، وصولاً إلى اللباس الداخليّ الكبير، فسمح فازانبيان لعينيه أن تتأملا البروز الناعم الشبيه بالبيضة يرتعش خلف الستارة المزركشة، عبر الغرفة.

في هذه النقطة، كما أعتقد، بات من المسموح التخمين، استناداً إلى ملاحظات قليلة مبعثرة في اليوميّات[١]

١ الدفتران ٨٦ – أ و٨٦ – ب.



(علاوةً على شهادة ساكنة قديمة في حيّ بون جوبير مدام أ. ل. بروسميش[1]) بشأن مظهر محبوب فازانبيان. إنه، بلا شك، يتّسم بالكمال: الشعر قصير على الطراز العسكريّ؛ العينان صغيرتان وغارقتان في الوجه الممتلئ كحفرتين صغيرتين في الرمال؛ الأنف ضئيل ويكاد يكون غير موجود ما عدا ارتفاع طفيف في طرفه؛ أهم مزايا الفم بشفتيه الضيّقتين هي تحفّظه؛ الوجنتان الناعمتان تبرقان بفعل آثار الوجبات الكثيرة غير المغسولة. عموماً، كانت سمته الأساسيّة هي استمراريته: ليس ثمة علامةٌ فارقة أو عائقٌ يكبح الرأس من الانحناء بسلاسة نحو العنق، والعنق من الانحدار على الكتفين. تكاد الذراعان القصيرتان والكفّان الصغيرتان لا تؤثّر على الانطباع الكليّ للامتلاء التام بما أن غياب الخصر جعل تمييز الصدر من البطن مستحيلاً، أو من الفخذين الريّانتين. كانت الساقان تحملان الجسد كجذع مقطوع في لعبة الكرة والعصا. كان للبشرة لون بيضة السُّمّان ولكن بلا هشاشتها

---

١ جمعها جانِ لوك تيراديو، دون أن ينشرها. أودّ شكر مسيو تيراديو على لطفه في السماح لي بالاطّلاع عليها.

الواضحة. على العكس، بدا الشخص كأنّه مخلوق من شيءٍ صلب ومتلألئ، كمطّاطٍ هنديّ مغموسٍ في الشمع أو الزيت.

يشير جان لوك تيراديو، في حاشيةٍ لمقالته المذكورة سابقاً، إلى أنّه تبعاً للجانب شبه الصوفيّ من شخصيّة فازانبيان، فإنّ فكرة الكمال المرتبطة تقليدياً بالشخص الممتلئ نبعت على نحوٍ طبيعيّ، بالطريقة العفويّة ذاتها التي تبدو فيها الخواتم والتيجان ورموز الآلهة في جميع الأديان المعروفة. "البحث عن الصلة الحميمية الإيروتيكية مع شيءٍ ليس معروفاً بعد، ولكنّه ينكشف شيئاً فشيئاً له عبر تفاصيل عشقيّة، بلغ غايته فجأةً في كشف استدارة وامتلاء موضوع رغبته"، يقول تيراديو، ثم يضيف مفسّراً: "إذ كان القدماء يتخيّلون أشياءهم المقدّسة في الشكل الكرويّ للكواكب والشمس، كذا كان اللاهوتيّون القروسطيّون حين يتخيّلون الربّ بكونه كرةً سماويّة، وكذا علماؤنا حين يعتبرون الجوهر متناهي



الصّغر للكون بوصفه ذرّةً كرويّة"[1].

بالنسبة إلى فازانبيان، رؤية ذلك الجسد الكرويّ في عريٍ شبه كامل، دون أن يقدر (أو يرغب) في معرفة ما إذا كان لرجلٍ أو امرأة، لشابٍّ أو عجوز، كانت الخطوة الإلهامية الأخيرة في Gradus ad Panassum.[2] حتّى تلك اللحظة كان كلّ فعل اكتشافٍ وكلّ لحظة تأمّلٍ يركّزان على جزئيّة، غالباً ما تكون شذرةً عشوائية من كلٍّ غامض، أو عنصراً يمنح مغزاه عبر علاقةٍ عاطفيةٍ مع السمات المحدَّدة للعنصر بذاتها، فاصلاً إياها عن فكرة الكليّ المهيمنة، عاكساً عملية الإقصاء المتضمَّنة داخل كلّ منظومةٍ حيّة التي تفضّل التجمّع الجماعيّ على السمة الفردية. ولكن الآن أمامنا كائنٌ كليٌّ ومفصّل في آن، هو مجموع الأجزاء والذات المفردة، متّحدٌ وأحاديّ. ليس ثمة حاجة لتكسير أيّ ترتيبٍ معقّد للتركيز على عنصرٍ

---

1 Jean-Luc Terradillos, “Le cas Vasanpeine”, footnote 47.

٢ باللاتينيّة في الأصل، وتعني "الخطوات (أو الطريق) نحو قمة جبل بارناسوس" حيث تعيش ربّات الإلهام (ميوز) التسع بحسب الأساطير الميثولوجية. وتُستخدَم العبارة في الأعمال الأدبية للدلالة على التطوّر التدريجيّ في مسيرة الفن. (م)

مفضّل أو جزءٍ بارز. كان هذا الكائن المكتفي بذاته متشظّياً ومكتملاً، مجزّأً وغير قابل للتجزئة. لم يسبق لفازانبيان أن صادفَ كائناً مماثلاً. غلبه العشق. كان يراقب كما لو أنّه منوَّم مغناطيسياً. ضغط الزر. التمع الفلاش.

كانت كاميرا فازانبيان (حيث اشترى مؤخّراً الموديل الأحدث[١]) تحوي منفذاً أكبر بضوء فلاش يغلّف الكاميرا برفق. حكَم على الضوء على نحوٍ صحيح بأنّه غير كافٍ، إذ لا تصدر مصابيح الطاولة في الغرفة الحمراء إلا ضوءاً شحيحاً. انطفأ الفلاش. استدار الشخص وأطلق صرخةً ثقبت الآذان، ثم أتبعها بأخرى، وثالثة أيضاً. تسبّبت الصرخة، مجتمعةً مع الفلاش، بفقدان فازانبيان لتوازنه. انزلقت يده عن العتبة، وقدماه عن الحافّتين اللتين كان

١ أشار تيراديو إلى أنّ هذه الكاميرا التي كان يفضّلها فازانبيان في المرحلة الأخيرة من مهنته كانت "كوداك" محمولة مجهَّزةً بضوء فلاش إلكترونيّ. كما يشير تيراديو إلى أنّ هذ الفلاش الإلكتروني، المعروف باسم الفلاش الصاعق، اختُرع عام ١٩٢٩ على يد بينوي دو لا مارتليير، قبل سنتين من إنتاج هارولد إدغرتن، من معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا، جهازٍ مماثل في الولايات المتحدة.
قارن مع S. Neri, Figurate! *Una storia della fotografia universale* (Milano, Rosellina Archinto, 1985)

يستخدمهما كدعامة مؤقّتة. سقط على الكلب في الأسفل دون أن يتخلّى عن كاميرته. تتابعت الصرخات دون أيّة إمكانية لأن تهدأ. فُتحت المصاريع. برزت رؤوس من النوافذ، واستنجد أحدهم بالشرطة.

كانت السقطة مريعة، ولم تساعد العضّة المؤلمة التي أنشبها الكلب في ساقه، بعد أن استيقظ فزعاً بلا شك، في تخفيف الألم الناشئ عن السقطة. تمكّن من الوقوف، ربّت على الكلب الذي لا يزال ممسكاً بساقه واندفع في الشارع الذي سرعان ما اكتظّ بالناس. كانت الأصابع تشير إليه. حاولت يدٌ أو اثنتان الإمساك به وهو يعرج بمحاذاتها، ولكنّ لا نظرة وجهه ولا حضور الكلب المزمجر زجرا أحداً عن محاولاتٍ أخرى لمطاردته. مندفعاً عبر متاهة الأزقّة وساحات البيوت، تمكّن فازانبيان من التملّص من الصرخات التي بقيت أصداؤها تضجّ في رأسه المتورّم بالكدمات والخدوش.

لا يمكن تناسي هذا اللقاء الحياتيّ مع مثل Weltanschauung [بالألمانيّة، "فلسفة الحياة"] هذه بسهولة، حتى في

مواجهة خطرٍ بالغ. منذ الطفولة، كان أناتول فازانبيان قد درّب نفسه على رؤية العالم في أجزائه ذات المغزى، ولحظاته التي تعرّف ذاتها، لا ككلٍّ متماسك. الآن، هارباً عبر أرجاء المدينة التي عاش فيها طوال عمره دون أن يجول فيها أبداً، وشوارعها غارقةٌ في الظلمة وصيحات متعقّبيه تصدح في أذنيه، وجد فازانبيان نفسه تائهاً في دوّامة من الشذرات والتفاصيل، ممزَّقاً في لعبة بازل هائلة الضخامة رفض عقله (أو عجز عن) إدراكها.

كانت الفُرجات المُنارة لمصراعٍ معلّقةً في الهواء كأسنان مشطٍ متّقد؛ ارتطم بابٌ مفتوحٌ كشاهدة قبرٍ بمرفقه؛ بركة الضوء المنبعثة من مصباح شارعٍ منعزل فتحت حفرةً مرعبة عند قدميه. كانت الأبنيّة تحدّق فيه بنظرة بوم منذرة بالخراب، تطير لتنقر رأسه بمناقيرها الحادّة، أروقة عمياء تهدّده من موضعها الثابت في الجدران الحجريّة، تتأرجح الشرفات نحوه كوطاويط عملاقة مسبّبةً انحرافه وتعثّره. تنهض الأرض بحوافّ شديدة الانحدار لتعيق اندفاعه، الأزقّة تُغلق مداخلها مع



اقترابه، وتلتفّ الزوايا حول نفسها كذيل تنّين. تفاصيل العالم، التي لطالما اختزنها بشغف مانحاً إياها مكانتها المتفرّدة التي تستحق، تآمرت الآن ضده والتأمت معاً كوحشٍ مقطّع الأوصال وقد عاد إلى الحياة الآن لتكون غايته الوحيدة هزيمته. زعق في الظلام، ليزعق في وجهه مليون شيءٍ مختلف معاً.

أخيراً استطاع بطريقةٍ ما إيجاد شارع غراند. أعلاه، كان الهيكل الخارجيّ المألوف للجانب الخلفيّ من كنيسة نوتردام الكبيرة شامخاً فوق رأسه ليلاً. استدار باتّجاه شارعه، ثم وصل إلى المنزل، والكلب يصدر نباحاً متذمّراً عند قدميه.

لم يكن ليخطئ! لقد تحدّى الكون المتماسك، المتلاحم، شديد التضافر أن يهزّ إيمانه العشقيّ والفنيّ! لن يتم إرغامه على رؤية الأشياء كما يريده كل شيء وكل شخص أن يراها، مهروسةً وممتزجةً في حساءٍ واحدٍ لا شكل له! لن يستسلم!

ترك لنا فازانبيان توثيقاً مبعثراً عن ساعات الشجاعة تلك[1]. سأحاول إعادة تجميعه، بأقصى مرونةٍ قد تسمح بها موافقة المؤرّخين. قضى فازانبيان ما تبقّى من ليلته في انشغالٍ مؤلم، إذ كان عليه بدايةً تحميض الصور التي التقطها، ثم إلصاقها على قياسات مختلفة من الورق إلى أن يحسّ بهذه الدرجة أو تلك من الرضا. هناك، على ورقةٍ أكبر بقليلٍ من كلّ تلك التي انتقاها من أجل صوره السابقة، سنجد الشخص الذي حرّض هذا الشغف داخله، بكل عظَمته الكرويّة. علّقها لتجفّ، وانتظر إلى أن أصبحت جاهزة، وحملها معه إلى غرفة نومه. موصداً الباب في وجه الكلب القبيح، وضع الصورة برقّةٍ على مكتبه.

وبدأبه المعتاد، تابع روتينه الثابت. جلس إلى مكتبه، فتح الصندوق المعدنيّ الذي يحتفظ بيومياته فيه وسجّل عدة ملاحظات، ثم أعاد اليوميّات إلى مكانها مجدداً، وأقفل الصندوق مرةً أخرى ودسّ المفتاح في جيبه. ثم أخرج أوراق الصور من تحت سريره وبدأ تقليبها

١ الدفتر ٨٣ – جـ (غير مكتمل).



بنهم، حيث تسارعت دقّات قلبه وجفّ فمه. كان من عادة فازانبيان، كلّ ليلةٍ، انتقاء عشرة صور أو أكثر قليلاً تلفت انتباهه من بين مئات النماذج التي لديه. ولكن هذه المرة، عندما بدأ غبش ضوء الفجر بالتسلّل عبر النافذة الوحيدة، التقط مجموعةً عشوائيّة، ثم أخرى، وأخرى، تاركاً إياها تسقط كقرابين إلى أن غطّت السرير وانزلقت على الأرض. شفاه، أصابع قدم، أصابع يد، حواجب، حشفات، ألواح أكتاف، حلمات، أهداب، بظر، كعوب، ركب، سرّة، ذقون، شحمات أذن، مرفق، شوارب، فتحات أنف... كانت جميعها، وكل عضوٍ منها، تُعرَض أمامه الآن بهويّتها العموميّة، دون أن تعود الآن غنيّةً بغموضها الأصليّ، بل واضحةٌ وتشريحيّةٌ، مثل أيّ قطع لحمٍ معروضةٍ على طاولة محلّ جزارة.

بحكم العادة، دون أن ينتبه، خلع فازانبيان ثيابه ووضعها على كرسيّه. ألقى جسده المرتعش على الصور وأغلق عينيه. فرك جسده بالصور. تركها تنزلق فوقه وتحته. تلمّسها وقبّلها ولعقها. ضغط جسده عليها

وتركها تتجعّد وتتمزّق وتجرح جلده. ولكن ما كان من قبل حشداً من الرؤى المتمايزة والمُبهِجة، التأمَ الآن في كلٍّ وحشيٍّ وحيدٍ بلا شكلٍ أو مركزٍ واضحين، مزيج من أعضاء الجسد ملتصقةً بشيءٍ لا اسم له وعصيّ على التصوّر، وحش من أجزاء لانهائيّة التحمت في غير أماكنها الصحيحة، شيء فسيح وبارد، كائن ثنائيّ البعد بعيون كثيرة، أيادٍ كثيرة، وأفواه كثيرةٍ فاغرة. غارقاً في الغثيان والارتعاش، وقف متعثّراً على قدميه ووصل إلى الصورة الجديدة. أزاح الصور الأخرى عن السرير بلا مبالاة، ووضع صورة المعشوق في الوسط تماماً.

استلقى بنشاط، واضعاً جسده ببطء على الصورة، كما لو كان يخشى إخافتها أو أذيّتها. مجدداً أغلق عينيه، ومجدداً حاول عبر حواسّه استحضار ملمس، وعبق، وصوت الشخص الصغير الذي لاحقه بشغف. في الخارج، كما يعلم، كان يثور كونٌ من الحضور الواضح، والمسرّات المبتذلة، والمظاهر الجسديّة المكشوفة. في الخارج، كانت الحجارة والغابات، ومخلوقات من



فرو وجلد وغرافيت، وكائنات بأنوف كبيرة أو صغيرة، وعيون بنيّة أو خضراء، وإبط جاف أو متعرّق، ومؤخّرات ممتلئة أو مترهّلة. في الخارج، كلّ شيءٍ كان ينضح بالواقع العابر، والفساد الفطريّ، والبول والصدأ. لم يكن يمتلك الجهل الذي يجعله يؤمن بأنّه كان مُقصى بذاته عن ركام المقابر ذاك، أو أنّ جسده مختلفٌ بأيّ حالٍ من الأحوال. كان يعلم فحسب أنّ شيئاً ما داخله يتوق لصلة مختلفةٍ مع العالم، غير مقيَّدةٍ بكلّ ما يتضخّم وينزّ ويتماسك ويذوي، بل بما يبقى أبدياً ومهيباً، متفرّداً ومحتشداً، كمجموعات النجوم.

استلقى هناك طويلاً، دون أن يرى شيئاً عدا ذكرى الشخص متثاقل الخطى، محاولاً مجدداً ومجدداً أن يحسّ بما رآه في الصورة التي التقطها. حاول مراراً وتكراراً. وأخيراً، بعد أن أُنهك تماماً، أخلد للنوم.

أيقظه نباح الكلب. نهض ونظر إلى الصورة في ضوء الظهيرة الصافي. مجعَّدة وممزَّقة، إحدى زواياها مثنيّة، ليدرك الآن بثقة مطلقة أنّ قطعة الورق الصقيلة تلك لم

تكن صورة معشوقه. بل لم تكن صورةً لصورةٍ حتّى. كانت انتحالاً، ذكرى زائفة، فزّاعةً دون أيّة لمسةٍ مقدّسة، أو دلالةٍ عشقيّة، ويدرك أن لا شيء قادرٌ على التعبير عن شغفه أو رغبته. كانت شيئاً خاوياً، مهلهلاً، شيئاً عاجزاً حتى عن إخافة وطرد مشاعره العليلة من العار والسخرية. لقد أخفق، ولكن ليس كما كلّ مرة. هذه المرة أخفق إلى الأبد.

تابع الكلب نباحه. أخرج فازانبيان من درج الطاولة الصغيرة علبة ثقاب كان يحتفظ بها، مع شمعة، منذ أيام طفولته، قبل أن يتم توصيل الكهرباء إلى المنزل. كان غطاء السرير مصنوعاً من القطن، فالتقط اللهيب بسهولة. استغرقت الورقة الصقيلة لحظةً أخرى لتحترق، ولكنّها توهّجت لتطلق رائحةً نتنة حادّة. احترقت الصور على الأرض بعدها، ومن ثم السجادة. امتلأت الغرفة بالدخان. وعندما وصلت النار إلى فازانبيان كان قد سقط على المكتب فاقداً وعيه بهدوء.



عاش أناتول فازانبيان في بواتييه، فرنسا، في حقبة ما بين الحربين العالميتين، وعمل في حمّامٍ عموميّ. كان يتميّز بموهبة مذهلة في التقاط التفاصيل، فكان يصف الأيدي التي يناولها الصابون، ويسترق النظر إلى المستحمّين فيصف ألوان جلودهم وحركات أجسادهم والروائح التي تفوح منهم...

يتعرّف فازانانبيان إلى مصوّر فوتوغرافيّ يابانيّ يملك مكتبة قديمة في المدينة، فيطوّر موهبته إلى أقصاها، ويبدأ بتصوير الأشياء بدلاً من تدوينها. لكن هوسه بالتفاصيل وعشقه الذي لا يرتوي للجمال سرعان ما أوصلاه إلى نهايته المأساويّة.

يأخذنا ألبرتو مانغويل إلى عوالم مدينة بواتييه الساحرة، ليعيد بأسلوبه الأخّاذ كتابة قصة حياة أناتول فازانبيان، في مغامرةٍ نصف خياليّة، نصف حقيقيّة، تروي سيرة فنّان وعاشق مولع بالتفاصيل.

ألبرتو مانغويل مؤلِّف موسوعيّ مشهود له عالمياً ومترجم وكاتب مقالات وروائي. حازت كتبه جوائز عديدة وكانت الأكثر مبيعاً. ولد في بوينس آيرس، وانتقل إلى كندا سنة ١٩٨٢، ويعيش الآن في فرنسا حيث عيِّن مديراً لهيئة الفنون والآداب. صدر له عن دار الساقي 'تاريخ القراءة'، 'مع بورخيس'، 'المكتبة في الليل'، 'يوميات القراءة'، 'فنّ القراءة'، ورواية 'عودة'.



ISBN 978-6-14425-856-9
DAR AL SAQI
دار الساقي
www.daralsaqi.com
9 786144 258569